25 L. eleg. g. 588 P

КУРСЪ ЕСТЕТИКИ

или

НАУКА ИЗЯЩНАГО.

сочиненіе

ФР. ГЕГЕЛЯ.

ПЕРВОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

АРХИТЕКТУРА, СКУЛЬПТУРА И ЖИВОПИСЬ.

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ.

МОСКВА.
Продается у книгопродавца Я. Ѳ. Богданова.
1869.

Bayerische Staatsbibliothek München

Div. 2879

145 6

Hegel

Москва. Типографія В. Готье, на кузнец. мосту, д. Торлецкаго.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

ВВЕДЕНІЕ.

Въ первой части нашей науки мы разсматривали общую идею изящнаго, осуществленіе ея въ природѣ, истинное изящное и истинное искусство,—однимъ словомъ — идеалъ, въ единствѣ, еще неразвившемся изъ своихъ основныхъ границъ, независимыхъ отъ своего частнаго содержанія и отъ различныхъ видовъ своего проявленія.

Дальше — эта единица развилась въ рядъ общихъ формъ, особенные характеры которыхъ представляютъ характеры той же самой идеи. Такимъ образомъ, геній, творецъ искусства, призванъ былъ произвесть гармоническую систему идеальныхъ понятій, въ которой отражается всемірная мысль кругомъ предметовъ божественныхъ и человѣческихъ.

Чего-же не доставало этимъ двумъ сферамъ? овеществленія изящнаго въ самой *внѣшней* стихіи. Дѣйствительно, хотя въ статьѣ объ идеалѣ собственно, о предметѣ формъ: символической, классической и романтической мы говорили объ отношеніи, долженствующемъ соединять основаніе съ внѣшнею формою; но этотъ

характеръ относится только къ произведеніямъ искусства, когда разсматриваютъ ихъ въ ихъ внутренней природѣ, такъ, какъ они заключались въ общихъ границахъ всеобщей мысли. А сущность идеи изящнаго состоитъ въ томъ, чтобы она, какъ созданіе искусства, проявлялась во внѣшности, прямо открывалась чувствамъ и воображенію. Изящное истинно заслуживаетъ своего имени и имени идеала, только овеществляясь, только являясь во внѣшнемъ. И такъ, въ третьемъ случаѣ, мы должны разсматривать искусство овеществляющимся въ стихіи чувственнаго представленія. Путемъ этого только овеществленія оно выходитъ изъ отвлеченности, чтобы сдѣлаться чѣмъ то конкретнымъ и матеріальнымъ, чтобы облечься въ отдѣльное полное бытіе.

Идеалъ — одинъ можетъ составлять основаніе этой третьей части Естетики, трактующей объ идеѣ изящнаго, о той идеѣ, которая проявляетъ всеобщую мысль въ ея формахъ. Притомъ, созданіе искусства надобно понимать какъ цѣлое, организованное въ себѣ самомъ; однако же этотъ организмъ таковъ, что стихіи, хотя отдѣльныя во второй части и образующія кругъ основныхъ формъ, сами теперь отдѣляются, становятся недѣлимыми членами, и каждый изъ нихъ, самъ по себѣ, есть независимое цѣлое, потому и можетъ представлять цѣлость преемственныхъ формъ искусства. Въ основаніи, совокупность этихъ различныхъ проявленій составляетъ единое цѣлое; но какъ они осуществляются въ области видимой внѣшности, то идеалъ въ своихъ особенныхъ моментахъ отдѣляется и уступаетъ имъ независимое бытіе, хотя они сохраняютъ это независимое бытіе, хотя они сохраняютъ это взаимное отношеніе и могутъ пополнять себя только на этомъ условіи. Вещественный міръ искусства—вотъ система частныхъ искусствъ.

Теперь, если частныя искусства, разсматриваемыя въ своей совокупности, представляютъ намъ постепенный

ходъ отъ символическаго къ классическому и романтическому, то такую постепенность находимъ мы и въ частныхъ искусствахъ. И не удивительно; потому что въ искусствахъ собственно осуществляются самыя формы искусства. Однако, съ другой стороны, каждое частное искусство, независимо отъ развивающихся въ немъ формъ искусства, имѣетъ въ себѣ собственное развитіе, общее ему со всѣми другими, по крайней мѣрѣ въ общемъ отношеніи. У каждаго искусства есть своя цвѣтущая эпоха, своя точка совершенства, эпоха прежде и послѣ этого совершенства; потому что произведенія искусства суть произведенія духа, слѣдовательно, не прямо совершенны въ своемъ видѣ, какъ произведенія природы. Искусства имѣютъ начало, совершенствованіе, совершенство и конецъ; они растутъ, цвѣтутъ и перерождаются.

Такіе общіе характеры, которыхъ развитіе мы здѣсь представляемъ, *такъ какъ* они воспроизводятъ себя во *всѣхъ* искусствахъ, обыкновенно обозначаются именами *стиля строгаго, идеальнаго, граціознаго.* Это—различныя стихіи искусства. Онѣ прилагаются главнымъ образомъ къ общему способу пониманія и представленія, ко внѣшней формѣ несвободной, или свободной, или страдающей отъ мелочей,—вообще ко всѣмъ сторонамъ, которыми опредѣленіе идеи проникаетъ во внѣшнее проявленіе, или къ техническому выполненію и къ образу употребленія этихъ матеріаловъ искусствомъ.

Обыкновенно говорятъ: искусство началось *простымъ* и *натуральнымъ*;—это предразсудокъ. Въ нѣкоторомъ отношеніи можно допустить его. Безъ сомнѣнія, все необразованное, грубое, если сравнивать его съ истиннымъ идеаломъ, — очень натурально и очень просто. Однако натуральное, живое, простое, какъ представители красоты въ искусствѣ — совсѣмъ другое. Начала простыя и натуральныя, по просту сказать, грубыя, ни-

сколько не принадлежатъ искусству и красотѣ. Такъ и дѣти дѣлаютъ простыя фигуры и въ неправильныхъ чертахъ рисуютъ фигуру человѣка, лошадь и проч. Но красота, какъ произведеніе духа и при началѣ имѣетъ нужду въ усовершенствованной техникѣ, во многихъ пробахъ и упражненіи. А простое, какъ характеръ изящнаго, какъ идеальное величіе — есть уже результатъ, котораго достигаютъ только множествомъ промежуточныхъ путей. Надобно напередъ восторжествовать надъ множествомъ, надъ разнообразіемъ, надъ смѣсью, надъ тѣмъ, что можетъ казаться неправильнымъ и труднымъ. Тогда простота будетъ состоять въ томъ, чтобы такою побѣдою скрыть, сгладить всѣ приготовленія, всѣ предшествующія подставки, такъ, что теперь свободная красота является вышедшею, какъ бы единою чертою. Таковы примѣры благовоспитаннаго человѣка, который во всѣхъ словахъ, поступкахъ простъ, свободенъ, натураленъ и этими качествами владѣетъ будто какъ даромъ натуры, а между тѣмъ, они у него составляютъ плодъ совершеннаго воспитанія.

Такимъ образомъ, говоря логически и исторически, искусство является въ своемъ началѣ ненатуральнымъ, тяжелымъ, мелочнымъ въ подробностяхъ, усердно однако же и безденежно трудящимся надъ одеждою и украшеніями. И чѣмъ больше эта внѣшняя часть запутана, разнообразна, тѣмъ, правда, проще часть, въ которой заключается выраженіе, то есть тѣмъ бѣднѣе истинно свободное и живое выраженіе души въ формахъ и явленіяхъ.

Въ этомъ отношеніи еще первыя и самыя древнія произведенія искусства представляютъ во всѣхъ частныхъ искусствахъ весьма мало богатства въ основаніи. Въ поэзіи—они простые разсказы, теогоніи, гдѣ бродятъ отвлеченныя мысли, выраженныя въ несовершенной формѣ; въ скульптурѣ—изображенія духовныхъ предме-

товъ изъ камня, изъ дерева. Выполненіе ихъ однообразно, или смѣшанно, неразвязно и холодно. Въ живописи, особенно выраженіе лица—безсмысленно, неподвижно, а въ истинѣ глубины духа поглощено въ себя до животной тупости, или, напротивъ, чрезвычайно ясно, съ слишкомъ рѣзкими чертами. Также тѣлесныя формы и движенія бездушны. Руки на пр. неподвижны на корпусѣ; ноги не раздѣлены, не гибки, угловаты, съ движеніями упорными. Фигуры, съ своей стороны, отдѣланы грубо, члены сжаты или чрезвычайно сухи и длинны. Что касается внѣшнихъ принадлежностей, платья, головнаго убора, орудій и другихъ украшеній, они выработаны очень тщательно, съ особенною любовью. Но складки платья на пр. не сгибаются и распущены; не мирятся съ тѣлесными формами, какъ можно замѣтить очень часто на древнихъ рыцарскихъ или народныхъ картинахъ. Они и однообразно правильны и изломаны множествомъ грубыхъ угловъ; вмѣсто того, чтобы *развѣваться*, они висятъ широко и просторно. Первая поэзія также нескладна, несвязна, монотонна; въ ней исключительно господствуетъ одна мысль, или одно чувство; притомъ еще и они суровы, слишкомъ рѣзки. Подробности перепутаны, не ясны; цѣлое, худо связанное, не можетъ составить цѣлаго живаго, вполнѣ организованнаго.

Но стиль, какъ здѣсь мы должны понимать его, начинается съ искусствомъ, собственно. Правда, въ началѣ онъ дикъ, грубъ, однако уже умѣренъ *строгою* красотою. Этотъ стиль есть изящное въ своей высокой простотѣ; онъ неразлученъ съ существенною стихіей, выражаетъ и представляетъ ее въ своихъ массахъ и не ищетъ еще ни граціи, ни пріятности; онъ даетъ преобладаніе самому предмету, о прибавочныхъ предметахъ мало заботится. Строгій стиль занимается только вѣрнымъ воспроизведеніемъ даннаго предмета. Въ са-

момъ дѣлѣ, онъ держится основанія; въ понятіи и представленіи онъ держится того, что дано, хотя бы напр. религіознымъ преданіемъ, такъ, какъ оно существуетъ. Съ другой стороны, во внѣшней формѣ онъ просто удерживаетъ самый предметъ, а не ставитъ на мѣсто его личное изобрѣтеніе. Онъ довольствуется общимъ, всякимъ представленіемъ, раждающимся изъ самаго предмета и его выраженія, вѣрнаго своей сущности и своей дѣйствительности. Равно, все случайное изгнано изъ этого стиля, дабы не замѣтно было въ немъ ни каприза, ни произвола личности. Движенія просты, страстей немного; слѣдовательно, нѣтъ большаго разнообразія въ подробностяхъ, формахъ, движеніяхъ.

Во второмъ случаѣ является стиль *идеальный*, стиль чистый, изящный, занимающій средину между простымъ выраженіемъ и вполнѣ явнымъ стремленіемъ къ граціозному. Характеромъ этого стиля можно представить высочайшую жизненность съ тихимъ и прекраснымъ величіемъ, однимъ словомъ, такимъ, какому мы удивляемся въ произведеніяхъ Фидіаса или Гомера. Здѣсь жизнь разлита на всѣхъ пунктахъ, во всѣхъ формахъ, пріемахъ, движеніяхъ и членахъ. Нѣтъ ничего незначительнаго, ничего безъ выраженія. Съ какой стороны ни разсматривайте художественное твореніе, все въ немъ сознательно, одушевленно, все въ немъ говоритъ о движеніи пульса, о движеніи свободной жизни. Въ тоже время эта жизненность является существенно единымъ чуднымъ; она есть выраженіе одной и той же идеи, тойже недѣлимости, единаго дѣйствія.

Въ такой натуральной истинной жизненности мы находимъ также дыханіе граціи, носящееся надъ всѣмъ созданіемъ. Грація раждается изъ желанія нравиться слушателю или зрителю, между тѣмъ какъ строгій стиль не занимается ею. Впрочемъ, Грація, Харисъ, является здѣсь въ видѣ какъ бы благодарности или простаго

угожденія. Также и въ идеальномъ стилѣ она остается совершенно свободною отъ желанія нравиться. Объяснимся по разуму. Хотя представляемый предметъ сосредоточивается, заключается въ себѣ, когда проявляется въ искусствѣ и нѣкоторымъ образомъ принимаетъ трудъ существовать для насъ, оставляетъ свою простоту, выходитъ изъ состоянія сосредоточенности чтобы перейти въ дѣйствительную жизнь, недѣлимую, входитъ въ міръ раздѣленія и разнообразія; но этотъ переходъ долженъ выразиться нѣкоторою угодливостію со стороны дѣйствующаго лица; потому что это конкретное, одушевленное бытіе для него собственно не нужно, и если оно предается ему, то предается вполнѣ изъ угожденія намъ.

Подобная милость не можетъ впрочемъ держаться на этой степени, развѣ существенная стихія покажется удовлетворяющею сама себѣ, незаботливою о своихъ внѣшнихъ чарахъ, которыя блестятъ на поверхности ея, какъ что-то излишнее. Такое равнодушіе, происходящее изъ глубокой самоувѣренности,—это спокойствіе отрѣшеннаго бытія, сознающаго себя, составляетъ прекрасную безпечность Граціи, которая ни во что ставитъ это проявленіе себя. Здѣсь также должно искать высокаго характера: изящнаго стиля. Истинно изящное, свободное искусство не заботится о внѣшней формѣ и не даетъ замѣтить въ ней никакого обращенія къ самой себѣ, никакого предварительнаго вниманія. Въ каждомъ выраженіи, каждомъ тонѣ или образѣ внѣшняго существованія, она имѣетъ въ виду только идею и душу цѣлаго. Тѣмъ только и сохраняется идеалъ изящнаго стиля, который ни грубъ, ни строгъ, но смягчается уже въ смыслѣ ясности (sérénité) изящнаго. Онъ не дѣлаетъ насилія никакой формѣ, никакой части; каждый членъ является независимымъ, наслаждается собственнымъ бытіемъ и, между тѣмъ, доволь-

ствуется пожить только одинъ мигъ. Тамъ-то онъ одинъ можетъ прибавить къ глубинѣ и сильному опредѣленію недѣлимости и характера—прибавить Грацію съ жизнью и одушевленіемъ. Предметъ сохраняетъ въ себѣ все свое преимущество; но развиваясь въ богатомъ разнообразіи очертаній и формъ, представляющихъ его проявленія опредѣленіемъ совершенно свѣтлымъ, живымъ, присутствующимъ, онъ и зрителю оставляетъ свободу. Не поглощая его духа въ отвлеченной жизни онъ ставитъ ему предъ глаза картину движенія и жизни.

Въ послѣднемъ отношеніи, если это направленіе къ внѣшней сторонѣ представленія простирается далѣе, то идеальный стиль переходитъ въ *граціозный*, въ пріятный. Въ тоже время здѣсь усматривается другая цѣль, кромѣ цѣли жизненности самаго предмета. Нравиться, производить эффектъ проявляется въ немъ намѣреніемъ и дѣлается по себѣ новою заботою. Напр. *Аполлонъ Бельведерскій* не принадлежитъ еще къ стилю граціозному, но означаетъ переходъ высокаго идеала; если къ этому сюжету относится полное внѣшнее проявленіе, то частности, натурально, выходя изъ самаго предмета и необходимыя по себѣ — болѣе или менѣе зависимы. Значитъ, онѣ были принаровлены, вставлены съ намѣреніемъ, какъ украшенія, или эпизоды. Однако онѣ льстятъ тому, къ кому обращены и льстятъ потому именно, что остаются случайными для предмета, а существенное назначеніе имѣютъ только по отношенію къ зрителю, слушателю, или читателю. Виргилій и Горацій напр. доставляютъ намъ удовольствіе стилемъ художественно обработаннымъ, въ которомъ замѣтна двойная цѣль: намѣреніе нравиться и усиліе достигнуть того. Въ архитектурѣ, скульптурѣ и живописи граціозный стиль уничтожаетъ простыя и большія массы. Вездѣ являются мелкія картины, не зависимыя отъ цѣлаго творенія; орнаменты, декораціи, волосы, причесанныя

заботливо и убранныя съ изяществомъ, улыбающіяся мины, драпри, разбросанныя съ граціею, цвѣты и привлекательныя формы, поражающія и трудныя позы безъ всякой натяжки, и сильное движеніе. Въ архитектурѣ, называемой готическою или нѣмецкою, напр. въ эпоху перехода ея къ граціозному, мы находимъ украшенія съ необычайнымъ стараніемъ; такъ что цѣлое является изъ маленькихъ колоннъ, поставленныхъ однѣ надъ другими, съ самымъ разнообразнымъ убранствомъ, съ множествомъ башенокъ, стрѣлокъ и пр., которыя нравятся глазу сами по себѣ и не разрушаютъ эффекта общихъ пропорцій и массъ, представляющихъ только средніе размѣры.

Теперь, такъ какъ на этой степени развитія искусства все принесено въ жертву внѣшнему эффекту во всемъ представленіи внѣшней формы, то мы можемъ смотрѣть на протяженіе, какъ на такъ называемый *стиль съ эффектомъ*. Можно также употреблять какъ средство выраженія—стиль надмѣнный, строгій, колоссальный (въ чѣмъ такъ часто ошибался необыкновенный геній Микель Анжелло), странные контрасты. Вообще, эффектъ есть главное стремленіе искусства обращаться къ публикѣ. Здѣсь, представляющійся предметъ неспокоенъ въ себѣ, не исполненъ ясности, не довольствуется собою, но бросается наружу, манитъ къ себѣ взоръ зрителя, силится образомъ представленія поставить себя въ отношеніе съ нимъ. Эти два качества: спокойная независимость и угодливость показаться зрителю конечно должны встрѣчаться въ художественномъ произведеніи, только-бы сочетались въ самомъ лучшемъ равновѣсіи. Если художественное произведеніе въ строгомъ стилѣ совершенно заключено въ себѣ и не хочетъ говорить съ зрителемъ, тогда оно холодно. Если оно слишкомъ выдвигается впередъ, то нравится только отвлеченіемъ отъ своей главной идеи. По крайней мѣрѣ, впечатлѣніе не производится идеей, ея понятіемъ

и ея представленіемъ. Это стремленіе перераждается потомъ въ страсть къ случайностямъ чувственной наружности. Даже изъ самой картины дѣлаютъ что-то случайное, гдѣ мы не узнаёмъ самаго сюжета и его необходимой формы, опредѣленной его природою; мы узнаёмъ поэта и артиста съ ихъ личными цѣлями, ихъ умѣньемъ дѣйствовать, ихъ талантомъ въ исполненіи. Тогда зритель совершенно освобождается отъ существеннаго основанія самаго представленія. Художественное произведеніе ставитъ его глазъ на глазъ съ артистомъ;—здѣсь идетъ дѣло объ немъ прежде всего; каждый видитъ, что̀ артистъ хотѣлъ сдѣлать; съ какимъ умомъ, съ какою ловкостью понялъ свой предметъ и выполнилъ его. А имѣть одинъ взглядъ, одно сужденіе съ артистомъ — очень лестно. Читатель, слушатель, зритель удивляется поэту, музыканту, живописцу, скульптору и архитектору тѣмъ легче, чѣмъ пріятнѣе удовлетворяется собственное его тщеславіе, что созданіе искусства приглашаетъ его сѣсть на этомъ внутреннемъ судилищѣ и какъ бы въ руку кладетъ ему намѣреніе и виды артиста. Строгій стиль, напротивъ, почти ничего не даетъ зрителю. Самъ предметъ величіемъ и красотою выраженія суровъ, грубъ, отталкиваетъ все, что походитъ на личность. Можетъ быть, это есть также эффектъ простой ипохондріи артиста, который, вложивши въ свое созданіе какую нибудь глубокую идею, не хочетъ идти путемъ свободнымъ, легкимъ, яснымъ; онъ съ намѣреніемъ затрудняетъ для зрителя объясненіе своей мысли. Однако, выставленное таинственное также въ свою очередь есть причуда и составляетъ ложный контрастъ съ граціознымъ, о которомъ говорено выше.

Французы трудятся въ особенности въ родѣ обольщающемъ зрителя;—онъ пріятенъ и производитъ эффектъ. Слѣдовательно, они усовершенствовали ложную манеру, пріятную для публики, какъ существенный предметъ;

потому что поставляютъ главное достоинство своихъ творенiй въ удовлетворенiи другимъ; они хотятъ интересовать преждевременно, производить впечатлѣнiе. Такое направленiе особенно замѣтно въ ихъ драматической поэзiи. Мармонтель разсказываетъ напр. по случаю представленiя своего *Дiонисiя Тиранна* слѣдующiй анекдотъ, рѣшительный моментъ котораго составляло прошенiе къ тиранну; Дѣвица Клеронъ съ такимъ прошенiемъ, въ важную минуту, обратившись къ Дiонисiю, сдѣлала шагъ къ партеру и отвернулась отъ него тотчасъ; этотъ жестъ рѣшилъ успѣхъ всей пiэсы.

Мы, Нѣмцы, въ творенiяхъ искусства, напротивъ, слишкомъ исключительно привязываемся къ основанiю. Артистъ, довольный глубиною своей идеи, мало безпокоится о публикѣ; она сама должна дать работу своему уму и выпутаться изъ дѣла, какъ ей угодно и какъ она умѣетъ.

РАЗДѢЛЕНIЕ.

Послѣ общихъ указанiй на различные виды стиля, общiе всѣмъ искусствамъ, перейдемъ къ раздѣленiю этой третьей части Естетики. Отвлеченная метода отыскала различныя начала для классификацiи искусствъ и ихъ различныхъ видовъ. Но истинное раздѣленiе можно извлечь только изъ самой натуры сочетанiя искусства, которое въ совокупности видовъ открываетъ полноту сторонъ и моментовъ, заключающихся въ его собственной идеѣ. Вотъ другое начало, кажется, также важное, въ этомъ отношенiи. Существенный характеръ представленiй искусства есть проявленiе себя въ чувственной формѣ; искусство говоритъ не только уму но и чувствамъ. Значитъ, раздѣленiе частныхъ искусствъ должно опи-

раться на чувствахъ, къ которымъ они обращаются и на чувственныхъ матеріалахъ, имъ соотвѣтствующихъ. А чувства, по самому назначенію ставить насъ въ отношеніе съ различными феноменами физическаго міра, и сами различны; они суть: зрѣніе, слухъ, обоняніе, вкусъ и осязаніе. Указывать частную ихъ роль, взаимныя отношенія—дѣло натуральной философіи, а не этой части науки. Мы должны только показать, кто изъ нихъ способенъ понимать созданія искусства, или всѣ они способны. Не трудно замѣтить, что *вкусъ, обоняніе* и *осязаніе* должны быть прямо исключены, въ этомъ отношеніи. Пусть осязаніе щупаетъ рукою мягкую, нѣжную поверхность мрамора статуй женскихъ божествъ (Беттихеръ) — тамъ нѣтъ ничего общаго съ понятіемъ изящнаго и артистическимъ наслажденіемъ. Чувство осязанія просто поставляетъ человѣка, недѣлимое существо, въ сношеніе съ недѣлимымъ предметомъ и его матеріальными свойствами, съ его тяжестью, грубостью, нѣжностью, физическимъ сопротивленіемъ. Созданіе же искусства есть не простой чувственный предметъ, а съ тѣмъ вмѣстѣ проявленіе ума въ какомъ нибудь чувственномъ предметѣ. Чувству вкуса не подлежитъ художественное произведеніе; потому что вкусъ, не позволяя предмету свободнаго существованія, вещественно, практически входитъ съ нимъ въ сношеніе, разрушаетъ его, потребляетъ. Требовать отъ вкуса развитія утонченности можно только въ оцѣнкѣ кушаньевъ, въ приготовленіи ихъ, въ отличіи химическихъ свойствъ тѣлъ. Напротивъ, предметъ искусства долженъ быть разсматриваемъ самъ въ себѣ, въ своей независимой предметности. Безъ сомнѣнія, человѣкъ понимаетъ его, но чисто созерцательно, умственно, а не практически. Онъ не имѣетъ никакого сношенія ни съ желаніемъ, ни съ волей. Что касается до *обонянія*, — и оно не можетъ быть органомъ, приспособленнымъ къ артистическому

наслажденію; потому что предметы обращаются къ нему только по дѣйствію химическаго разложенія въ воздухѣ. Это дѣйствіе—также чисто-физическое.

Зрѣніе, напротивъ, находится съ предметами въ отношеніи чисто созерцательномъ. Оно обязано тѣмъ, частію, свѣту, матеріи, въ нѣкоторомъ смыслѣ не матеріальной. Свѣтъ не дѣлаетъ никакихъ покушеній на предметы, на ихъ свободу, на ихъ независимость; обнаруживаетъ ихъ только и показываетъ не портя, не разрушая ихъ, не измѣняя ихъ невидимо или видимо, какъ воздухъ и огонь. Зрѣніе—чувство безъ желанія, обнимаетъ совокупность существъ матеріальныхъ, тѣла, какъ они отдѣлены и распредѣлены въ пространствѣ, какъ они остаются неизмѣнимы и въ своей цѣлости, а являются только по формѣ и по цвѣту.

Другое чувство, также съ теоретическимъ характеромъ, есть *слухъ*. Оно, очевидно, противоположно первому. Слухъ, не имѣя сношенія съ формою и цвѣтомъ, принимаетъ звукъ, потрясенія тѣлъ, безъ всякаго химическаго разрѣшенія, какъ это необходимо для обонянія. Это—простыя колебанія, не измѣняющія тѣло, нисколько не вредящія ему. Это—движеніе идеальное, въ которомъ звукомъ открывается, нѣкоторымъ образомъ, внутреннее начало, душа тѣлъ; ухо принимаетъ все это умственнымъ образомъ, точно такъ, какъ тѣло принимаетъ форму или цвѣтъ, а внутреннюю часть предметовъ оно оставляетъ во всей ея независимости.

Къ этимъ двумъ чувствамъ присоединяется еще третье начало: чувственное *воображеніе,* воспоминаніе, способность, сохраняющая образы. Образы проникаютъ въ душу чувствами, устроиваются тамъ подъ вліяніемъ общихъ понятій, съ которыми дѣятельное воображеніе ставитъ ихъ въ сношеніе и приводитъ къ единству. Отъ того, всякая вещественность внѣшняго міра нѣкоторымъ образомъ одухотворяется, а идеи, наоборотъ,

становятся вещественными въ воображеніи и представляются сознанію въ чувственной видимой формѣ.

Троякій образъ принимать въ себя предметы даетъ такое раздѣленіе:

1) *Искусства живописи*, представляющія идеи въ видимыхъ формахъ и цвѣтахъ. 2) *Музыкальное искусство*, или искусство звуковъ. 3) *Поэзія*, какъ искусство *слова*, употребляющее простой звукъ, какъ знакъ и обращающееся чрезъ этаго посредника къ душѣ, воображенію, чувствительности, духу. Однако, если остановиться такимъ образомъ на чувственной сторонѣ, какъ на послѣднемъ основаніи дѣленія, то можно затруднить себя, касательно дальнѣйшихъ началъ; потому что характеръ, служащій основаніемъ дѣленію, самый поверхностный, вмѣсто того, чтобы быть извлечену изъ конкретной идеи самой вещи. Итакъ, надобно глубже отыскивать начало крассификаціи, при помощи которой мы могли бы устроить систематическую связь между всѣми пунктами этой третьей части.

Искусство имѣетъ одно назначеніе: представить воображенію и чувствамъ истину, такъ, какъ она есть, въ ея цѣлости, въ гармоніи съ міромъ дѣйствительнымъ, видимымъ. А какъ это явленіе должно совершиться въ сферѣ вещественныхъ представленій искусства, то эта совокупность, только само отрѣшенное въ своей истинѣ, развивается въ разрядъ отдѣльныхъ моментовъ.

Здѣсь—*средина*, собственно центръ, есть представленіе отрѣшеннаго, еще неразвившагося въ движеніи и различіи, еще не перешедшаго въ дѣйствіе и въ отличіе отъ себя, но заключеннаго въ себя, въ покой, въ Божественный покой, полный величія. Это—идеалъ, представленный въ своей истинной формѣ, который, проявляясь весь, остается въ совершенномъ тождествѣ съ самимъ собою. Чтобы явиться въ безконечной независимости, отрѣшенное должно быть понято какъ духъ и

въ тоже время, какъ предметъ, имѣющій въ себѣ внѣшнее равное себѣ самому.

Но переходя во внѣшнее бытіе оно предъ лицемъ своимъ и вокругъ себя имѣетъ *внѣшній* міръ, который долженъ сформироваться въ видѣ, сообразномъ ему, чтобы сдѣлаться проявленіемъ, соотвѣтствующимъ ему и проникнуться отрѣшеннымъ. Окружающій міръ во первыхъ есть природа, собственно физическая, съ приборомъ своихъ внѣшнихъ формъ, не имѣющая ни какого духовнаго значенія, никакой личности, а слѣдовательно, имѣющая способность выражать духовное развѣ только простымъ указательнымъ образомъ, какъ его театръ, составленный въ смыслѣ красоты.

Какъ противоположность съ внѣшнею природой является духовное существо, человѣческая душа, какъ истинный элементъ, въ которомъ живетъ и проявляется отрѣшенное. Здѣсь въ одно и тоже время являются множество и разнообразіе, всѣ слѣдствія недѣлимости, приведеніе въ частность, различіе, дѣйствіе и развитіе, вообще, все движеніе нравственнаго міра, составляющее поприще человѣческой жизни, гдѣ присутствіе отрѣшеннаго также понимается, также необходимо, гдѣ оно вездѣ даетъ чувствовать свое дѣйствіе.

Изъ этихъ указаній понятно, что различныя формы, составляющія основаніе искусства, въ цѣломъ своемъ развитіи, по понятію и представленію (покрайней мѣрѣ въ томъ, что есть существеннаго) соотвѣтствуютъ тому, что мы разсматривали во второй части курса подъ именемъ формъ: *символической*, *классической* и *романтической*. Дѣйствительно, символическое искуство, вмѣсто тождества основанія и формы, представляетъ только внѣшнее проявленіе, открывающее только сродство двухъ элементовъ, оно указываетъ только внутреннюю связь, существенную, которую должно бы было выражать. Слѣдовательно оно доставляетъ фундаментальный типъ это-

му частному искусству, назначенному образовать физическіе предметы, природу съ приборомъ ея внѣшнихъ формъ, чтобы сдѣлать великолѣпный театръ для духа, ввести въ эти формы, чисто указательнымъ образомъ, внутреннее значеніе духа.

Классическое искусство, напротивъ, соотвѣтствуетъ представленію отрѣшеннаго, проявившагося во внѣшней вещественности, свободнаго, независимаго, въ нѣдрѣ этой формы; между тѣмъ, какъ основаніе романтическаго искусства, опредѣляющее равно и его форму, есть *субъективность*, душа, чувство въ своей безпредѣльности и въ своей конечной частности.

По этому началу раздѣленіе систематическихъ искусствъ устроивается такъ:

Архитектура представляется намъ первая; ею начинается искусство, по самой своей природѣ. Она есть начало искусства;—искусство при своемъ рожденіи, не находя, для представленія духовнаго элемента, заключающагося въ немъ, ни приличныхъ матеріаловъ, ни соотвѣтствующей формы, должно ограничиться попытками, съ цѣлію достичь истинной гармоніи двухъ предѣловъ и довольствоваться связію еще внѣшнею между идеей и образомъ представленія. Матеріалы этаго перваго искусства доставляются матеріею собственно, неоживленною духомъ, но составившеюся только по законамъ тяжести, по линіямъ и формамъ внѣшней природы, расположеннымъ правильно и симметрически, такъ что въ своей совокупности они образуютъ твореніе искусства, представляющее простое отраженіе духа.

II. Второе мѣсто занимаетъ *Скульптура*. Начало, составляющее основаніе ея представленій, есть духовное представленіе, какъ составляющее классическій идеалъ. Она представляетъ его такъ, что внутренній или духовный элементъ становится присущимъ, видимымъ въ тѣлесномъ явленіи, нераздѣльно съ духомъ. Искусство

также должно творить истино артистическое созданіе. Слѣдовательно, она беретъ еще съ физическою стихіею тяжелую матерію съ ея тремя измѣреніями, но не ограничиваясь правильнымъ ея образованіемъ по законамъ тяжести и другимъ физическимъ условіямъ и прибавляетъ къ нимъ формы органическаго или неорганическаго царства.

Съ другой стороны, она не простирается до того, чтобы сдѣлать эту матерію простымъ только призракомъ, образомъ себя, и сосредоточить въ ней средства, которыми дѣлаетъ себя видимою. Форма, опредѣленная самимъ основаніемъ, здѣсь есть жизненность духа, человѣческая форма и живой ея организмъ, проникнутый дыханіемъ духа. А эта должна представлять совершеннымъ образомъ божественное бытіе въ его независимости и его спокойномъ величіи, недоступномъ для волненій и смятеній дѣйствительной жизни, ея столкновеніямъ и страданіямъ.

III. Здѣсь мы должны соединить въ одномъ классѣ искусства, призванныя представлять душу въ ея внутренней или *субъективной* сосредоточенности.

1. *Живопись* открываетъ этотъ разрядъ; она заставляетъ физическую форму быть только выраженіемъ внутренней стихіи. Хотя, удерживаемая въ границахъ внѣшняго міра, она представляетъ только идеальное сосредоточеніе идеальнаго въ себѣ самомъ, но проявляетъ его также въ его субъективной личности, въ его духовномъ бытіи, съ его опредѣленнымъ характеромъ, съ его чувствованіями, волею, дѣйствіями, отношеніями къ другимъ существамъ, а слѣдовательно также въ его болѣзняхъ, страданіяхъ, смерти, во всемъ кругѣ страданій и ощущеній. И такъ, предметъ живописи не только есть Богъ, какъ *предметъ* человѣческаго сознанія, но и самое сознаніе: Богъ, въ своей ли овеществленной жизни, въ Его дѣйствіяхъ и страданіяхъ, или какъ Духъ. Сюда принадле-

житъ и сердце человѣческое съ его лишеніями, болѣзнями, освященіемъ, радостями дѣйствительной жизни и вещественнаго міра. Для представленія этихъ идей живопись обязана употреблять средствами видимую наружность, вообще, формы природы и формы человѣческаго организма въ частности, лишь-бы онъ давалъ ясно видѣть сквозь себя духовный элементъ. Но что касается физическаго элемента собственно, она не можетъ употреблять грубую матерію съ ея тремя измѣреніями, она должна одухотворять эту матерію, какъ и дѣлаетъ для своихъ фигуръ. Первый шагъ, которымъ физическій элементъ сближается отъ того съ духомъ, состоитъ. въ началѣ, въ расположеніи матеріальной внѣшности, преобразованной для глаза въ чисто артистическую наружность; потомъ въ цвѣтахъ, которыхъ оттѣнки, переходы, сліянія помогаютъ произведенію этой перемѣны. Такъ, живопись, желая лучше выразить душу съ ея чувствованіями, низводитъ три размѣра протяженія къ плоскости, которая хотя и матеріальна, очень близка къ духу. Она представляетъ обольщеніемъ красокъ отдаленіе предметовъ, ихъ относительное растояніе въ пространствѣ и фигуры. Потому что живопись имѣетъ цѣлію не только представить взорамъ видимую наружность, но хочетъ, чтобы эта наружность сосредоточивала въ себѣ свои средства видимости, дабы лучше явилась образомъ и созданіемъ духа. Въ скульптурѣ и архитектурѣ формы дѣлаются видимы посредствомъ внѣшняго свѣта. Въ живописи, напротивъ, матерія, темная сама по себѣ, имѣетъ свой внутренній элементъ, свой идеалъ — свѣтъ; она изъ себя беретъ свой свѣтъ и свой мракъ. А краска есть единство, сочетаніе свѣта и мрака.

2. *Музыка*, въ той же сферѣ, составляетъ противоположность съ живописью. Собственный элементъ ея есть сама душа, невидимое или безформенное чувствованіе, которое не можетъ обнаружиться во внѣшности и своей

дѣйствительности, но только внѣшнимъ какимъ нибудь феноменомъ, который быстро изглаживается и изчезаетъ. Слѣдовательно, душа, духъ, въ своемъ, непосредственномъ единствѣ и своей субъективности, сердце человѣческое, внутреннее ощущеніе составляютъ самое основаніе этого искусства. Физическій элементъ его есть звукъ, переливы его, сочетанія, аккорды, различные способы, которыми раздѣляются звуки, связываются, противополагаются, составляютъ гармоническія разногласія, смотря по отношеніямъ количества и мѣры, устроенныхъ искусствомъ.

3. Послѣ музыки и живописи является, въ третьихъ искусство, выражающееся словомъ, *Поэзія* — вообще, истинное духовное искусство, выражающее духъ, вещественно, какъ духъ. Потому что все, что понимаетъ сознаніе, все, что выработываетъ оно мыслію во внутреннемъ мірѣ души, все это можетъ принять слово, выражать это, представлять воображенію. Въ основаніи, поэзія есть богатѣйшее изъ всѣхъ искусствъ; область ея не имѣетъ предѣловъ. Однако все, что она пріобрѣтаетъ въ отношеніи къ идеямъ, все и теряетъ, съ чувственной стороны. Въ самомъ дѣлѣ, не говоря чувствамъ, какъ искусство живописи, ни простому чувствованію, какъ музыка и желая представлять духу и воображенію духовныя идеи, обработанныя духомъ, у ней физическій элементъ, которымъ она выражается, есть для духа и воображенія только *средство*, сформированное хотя и артистически, но все же простое средство для проявленія духа самому себѣ. Она не имѣетъ силы какого нибудь физическаго предмета, въ которомъ идея можетъ находить приличную себѣ форму. Это средство изъ прежде разсмотрѣнныхъ нами можетъ быть только *звукъ*. Онъ-то, изъ всѣхъ матеріаловъ искусства относительно лучшимъ образомъ принаровленъ къ духу. Однако, звукъ не сохраняетъ, какъ въ музыкѣ, достоин-

ства самъ по себѣ, чтобы искусство имѣло существенною цѣлію образовать его и истощалось въ этомъ трудѣ. Здѣсь звукъ долженъ проникнуться идеей, быть полонъ опредѣленною мыслью, которую онъ выражаетъ и являться простымъ знакомъ этаго содержанія. Что касается *способовъ представленія*, то поэзія, въ этомъ отношеніи, является всемірнымъ искусствомъ, потому что въ своей области воспроизводитъ всѣ виды другихъ искусствъ, что въ живописи и музыкѣ бываетъ только случайно.

Дѣйствительно, какъ *епическая поэзія*, она даетъ своему содержанію форму *объективности*, которая, говоря справедливо, не умѣетъ произвесть себя для глаза, какъ въ живописныхъ искусствахъ. Но этотъ міръ схваченъ воображеніемъ въ *объективной* формѣ и представленъ такимъ внутреннему воображенію. Это дѣлаетъ рѣчь, собственно довольная собою въ своемъ основаніи и въ своей формѣ.

Но, съ другой стороны, поэзія, вопреки всему сказанному, есть только *субъективное* слово. Это есть душа, выражающая во внѣшности то, что происходитъ внутри ея. Такова *лирическая поэзія*, призывающая музыку себѣ на помощь, чтобы дальше проникнуть въ глубины чувствованія.

Въ третьихъ, поэзія развиваетися рѣчью въ предѣлахъ полнаго *дѣйствія*, которое въ объективности проявляетъ въ тоже время внутреннія чувствованія этой картины, представленной взорамъ и слѣдовательно сочетающейся съ музыкою, съ жестами, мимикой, танцами и пр. Это искусство—*драматическое*, въ которомъ человѣкъ представляетъ созданіе искусства, произведенное человѣкомъ.

И такъ, пять искусствъ составляютъ опредѣленную и организованную систему матеріальныхъ искусствъ. Кромѣ ихъ конечно есть и другія, какъ-то искусство садовое, танцовальное и пр. Но объ нихъ можно говорить только

при случаѣ, ибо философское изслѣдованіе должно ограничиваться только главными отличіями, раскрыть и уяснить формы, имъ соотвѣтствующія. Правда, природа, вещественность вообще не остаются заперты въ этихъ опредѣленныхъ границахъ, удаляются отъ нихъ съ большею или меньшею свободою. Нерѣдко даже проповѣдуютъ, что геніальныя произведенія должны подниматься выше подобныхъ раздѣленій. Но если въ природѣ смѣшанные виды, амфибіи, переходныя существа, вмѣсто того, чтобы возвѣщать превосходство, свободу природы, открываютъ только ея безсиліе поддерживать различія, основанныя на самой сущности вещей и не позволять типамъ измѣняться, безобразиться по внѣшнимъ обстоятельствамъ, то и въ искусствѣ встрѣчаемъ тоже самое, тѣ же смѣшанные роды, хотя послѣдніе могутъ доставить больше удовольствія—имѣть большее достоинство, но никакого истиннаго совершенства.

Если отъ этихъ предварительныхъ замѣчаній и общихъ взглядовъ мы желаемъ перейти къ болѣе отдѣльному разсмотрѣнію частныхъ искусствъ, то встрѣчаемъ затрудненіе; потому что, занимаясь досѣлѣ искусствомъ въ себѣ, идеаломъ и общими формами, въ которыхъ онъ развивается по самой своей *идеѣ*, теперь мы должны войти въ конкретную матеріальность искусства и, слѣдовательно, заняться ея эмпирическою стороною. Здѣсь почти тоже, что въ изученіи природы, которой главные очерки легко схватываются въ ихъ крайности. Но если глубже проникнуть въ матеріальное, то частныя формы съ своими разными видами, различныя стороны, подъ которыми онѣ показываются, такъ богаты, такъ разнообразны, что имъ не удовлетворяютъ ни различныя способы ихъ олицетворенія, ни какая нибудь философская идея, къ которой мы прилагаемъ мѣру такихъ простыхъ дѣленій. Мысль, желающая преслѣдовать ихъ, схватить, задыхается. Удовлетвориться простымъ описаніемъ, по-

верхностными сужденіями—несогласно съ нашею цѣлью, требующею систематическаго, ученаго развитія. Ко всѣмъ этимъ трудностямъ присоединяется еще одна: именно, каждое частное искусство требуетъ для себя особенной науки. Въ самомъ дѣлѣ, съ увеличивающеюся ревностію любителей познаній, относящихся къ предметамъ искусства, кругъ познаній расширился, обогатился. Страсть дилеттантовъ допущена всюду самой философіей съ тѣхъ поръ, какъ стали утверждать, что искусство выше философіи, потому что не отвлеченно, а въ своей вещественности заключаетъ идею вмѣстѣ и для воображенія и для чувствованія. Съ другой стороны, теперь нетрудно принять тонъ превосходства, когда можно похвастать безчисленнымъ множествомъ мелочей. Хотятъ же, чтобы каждый замѣтилъ что нибудь новаго. Такое занятіе знатоковъ есть родъ какого-то ученаго бродяжничества, которое обыкновенно не стоитъ труда. Очень пріятно разсуждать о произведеніяхъ искусства, собирать мысли и сужденія другихъ, родниться съ различными взглядами, высказанными о каждомъ предметѣ, и самому такимъ образомъ становиться судьею и знатокомъ. А чѣмъ больше размножаются эти знанія и сужденія, тѣмъ больше каждое искусство требуетъ совершенства въ какомъ нибудь частномъ трактатѣ. Прибавьте еще, что историческая сторона, необходимо входящая въ изученіе и оцѣнку художественныхъ произведеній, есть еще дѣло ученыхъ—и очень въ высокой степени. Наконецъ, чтобы говорить о частностяхъ какой нибудь вѣтви искусства, надобно видѣть много предметовъ и не одинъ разъ. Правда, я видѣлъ много художественныхъ произведеній, но не все, необходимое для того, чтобы говорить о предметѣ вполнѣ и въ его подробностяхъ. Впрочемъ, на всѣ эти трудности буду отвѣчать просто: я не хочу сообщать артистическія познанія и излагать результаты историческаго изученія, но только фило-

софски указываю общія точки взгляда, существенныя, ихъ отношенія къ идеѣ изящнаго и чувственное осуществленіе идеи въ искуствѣ. Потому, разнообразіе представленій рѣшительно не пугаетъ и не тревожитъ меня. И здѣсь еще, не смотря на эту разнообразность, служитъ мнѣ руководительною нитью сущность предмета, сообразность его съ идеей; и если нить, пробѣгая кругъ ея овеществленій, потеряется когда нибудь въ случайностяхъ, то есть еще пункты, въ которыхъ она является во всемъ своемъ блескѣ. Схватить эти пункты зрѣнія, развить ихъ философски, вотъ задача Философіи!

ПЕРВОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

АРХИТЕКТУРА.

Когда искусство является въ вещественномъ мірѣ и развивается въ какой нибудь опредѣленной формѣ, оно есть какъ бы частное искусство, и говоря, о видовомъ искусствѣ, можно въ тоже время говорить о дѣйствительномъ началѣ искусства. Но когда какому нибудь искусству предоставлено выполнить представленіе идеи изящнаго, то оно должно въ тоже время дать намъ совокупность частныхъ формъ. И такъ, если пробѣгая кругъ искусствъ, мы сначала говоримъ объ архитектурѣ, то не потому, чтобы она логически должна была занимать это мѣсто, но она, первое искусство, только въ историческомъ смыслѣ. Однако я не возмусь рѣшить ни по разуму, ни съ помощію фактовъ, вопроса о началѣ изящныхъ искусствъ. Я исключаю исторію изъ своихъ изслѣдованій она опирается только на емпирическихъ данныхъ; исключаю также столько разныхъ догадокъ и разныхъ мыслей.

Люди обыкновенно желаютъ взойти къ началу каждой вещи; потому что тамъ она является въ простѣйшей формѣ Здѣсь таится еще задняя мысль, болѣе или ме-

нѣе темная именно, что эта простая форма являетъ вещь въ ея идеѣ, въ ея первоначальномъ типѣ. Развитіе этой первоначальной формы, разсматриваемое исключительно, понимаютъ тогда гораздо легче по истертому правилу: что постепенное совершенствованіе не чувствительно довело искусство до этой степени.—Но на самомъ дѣлѣ, простое начало, касательно содержанія, такъ незначительно по себѣ, что въ глазахъ философа должно казаться случайнымъ, хотя обыкновенное мнѣніе и увѣряетъ, что такое начало и легче понять. Такъ, объясняя исторію живописи, приводятъ, напр. какую-то женщину, которая первая начертала силуетъ своего спящаго любезнаго. И архитектура началась: то пещерою, то кускомъ дерева, грубо обрѣзаннаго. Такія начала сами по себѣ показываютъ, что происхожденіе искусства не требуетъ уже ни какого другаго объясненія. Греки, въ особенности, изобрѣли много забавныхъ исторій не только о началѣ изящныхъ искусствъ, но также о началѣ нравственныхъ учрежденій и общественныхъ отношеній—и тѣмъ удовлетворялась потребность имѣть представленіе о началѣ вещей. Если подобныя начала неисторическія, то они не должны требовать и довѣренности, что начало вещей изложено ими совершенно ясно и вразумительно. Истиннаго способа объясненія должно искать только въ предѣлахъ исторіи.

РАЗДѢЛЕНІЕ.

Мы представимъ начало по самой идеѣ искусства. Первая задача искусства состоитъ въ томъ, чтобы обработать формы физическаго міра, натуры собственно, устроить театръ, на которомъ бы дѣйствовалъ духъ; и въ то же время воплотить въ матерію идею, дать ей фор-

му, идею и форму—внѣшнія для ней, потому что онѣ не суть ни форма, ни идея, находящіяся въ ней. Искусство, къ которому обращается эта задача, есть архитектура, явившаяся какъ мы видѣли, прежде скульптуры, живописи и музыки. Теперь, если восходить къ первымъ началамъ архитектуры, то шалашь окажется жилищемъ человѣка; ограда его будетъ храмомъ, посвященнымъ служенію божества, мѣстомъ собранія почитателей его. Вотъ что является вначалѣ—исходнымъ пунктомъ. Чтобы точнѣе опредѣлить это начало, добирались до первыхъ матеріаловъ, и спорили о томъ, чѣмъ начала архитектура: деревянными постройками, какъ думаетъ Витрувій, (съ которымъ соображался Гиртъ во многомъ) или каменными? Разногласіе безъ сомнѣнія важное; съ перваго взгляда замѣтно, что оно касается не просто внѣшнихъ матеріаловъ. Съ ними существенно связаны основныя архитектурныя формы; напр. украшенія. Однако мы можемъ совершенно оставить это различіе, какъ просто внѣшнюю сторону, которая занимается началомъ болѣе емпирическимъ, случайнымъ. Коснемся болѣе важнаго пункта.

Существенно интересуетъ насъ здѣсь въ домѣ, храмѣ, въ другихъ зданіяхъ то, что подобныя постройки суть только простыя средства, предполагающія какую нибудь внѣшнюю цѣль. Хижина и храмъ предполагаютъ жителей, людей, статуи боговъ, для которыхъ они построены. Слѣдовательно, въ началѣ, не говоря еще объ искусствѣ, высказывается только потребность, удовлетвореніе которой, сообразно положительной цѣли, не имѣетъ ничего общаго съ изящными искусствами и не производитъ еще никакого созданія, имъ принадлежащаго. Представимъ еще, что человѣкъ любитъ танцовать и пѣть; чувствуетъ потребность сообщить мысль свою языкомъ. Но говорить, танцовать, кричать или пѣть не есть еще поэзія, танецъ, музыка. Теперь, если

въ кругѣ архитектурной пользы, способной удовлетворить частной потребности дневной жизни, или религіознаго почтенія, или гражданскаго общества, замѣтно уже стремленіе къ артистической формѣ, къ красотѣ, то въ этомъ видѣ архитектуры необходимо здѣлать *раздѣленіе*. Съ одной стороны, существенною цѣлью служитъ человѣкъ,—образъ Божій; архитектура доставляетъ для него только *средство,* то есть, убѣжище, ограду, и пр. Однако мы не можемъ составить изъ такого отдѣленія—исходнаго пункта, который по своей натурѣ есть что-то непосредственное, простое, а не отношеніе какое нибудь, также существенное. Мы должны отыскать этотъ пунктъ, или подобное отличіе еще не явилось.

Въ этомъ отношеніи, я уже выше сказалъ, что архитектура соотвѣтствуетъ символической формѣ искусства и выполняетъ начало ея лучшимъ способомъ, какъ умѣетъ; потому что архитектура вообще способна выражать находящіяся въ ея созданіяхъ идеи, только внѣшнимъ наборомъ матеріальныхъ формъ, неодушевленныхъ духомъ, служащихъ ей только выраженіемъ, или украшеніемъ. А въ началѣ искусства мы встрѣчаемъ памятники, въ которыхъ не замѣтно еще различія между средствомъ и цѣлью, между человѣкомъ напр. или образомъ Божіимъ и зданіемъ, назначеннымъ для достиженія этой цѣли. Сперва мы должны обратить свои взоры на тѣ архитектурныя творенія, нѣкоторымъ образомъ подобныя твореніямъ скульптуры, которыя, не имѣютъ независимаго бытія, не находятъ своего смысла въ другой цѣли или потребности, но въ себѣ самихъ носятъ его. Этотъ пунктъ—самый важный, который я еще нигдѣ не развивалъ, хотя онъ находится въ идеѣ самой вещи и одинъ могъ бы объяснить внѣшнія формы архитектуры, столь многочисленныя и столь разнообразныя, дать руководительную нить по этому лаби-

ринту. Эта независимая архитектура тѣмъ не менѣе будетъ отлична отъ скульптуры, потому что ея произведенія не могутъ представить ничего, истинно духовнаго, личнаго, ничего, чтобы было въ себѣ началомъ ея внѣшняго проявленія, сообразно ея внутренней натурѣ. Эти произведенія могутъ носить на себѣ отпечатки какой нибудь идеи въ своемъ внѣшнемъ видѣ, только символическимъ образомъ. Поэтому и сей родъ архитектуры и въ основаніи, и во внѣшнемъ представленіи есть, собственно говоря, *символическій*. Все, сказанное о началѣ касательно сей первой степени искусства, прилагается равно и къ его матеріальному способу представленія. И здѣсь, простое различіе деревянной постройки отъ постройки каменной не удовлетворительно; оно относится только къ способу ограничивать пространство, образовывать окружность, назначенную для религіозной или человѣческой цѣли. какъ бываетъ въ дворцахъ, домахъ, храмахъ и пр. Подобное пространство можно получить, выкопавши углубленія въ твердыхъ массахъ, или на оборотъ, устроивъ стѣны и кровли, представляющія окружность. А независимая архитектура не можетъ начать ни однимъ разрядомъ такихъ работъ, отъ чего мы и называемъ ее неорганическою скульптурою; потому что, воздвигать представленія, независимыя въ себѣ, не значитъ стараться достигать цѣли свободной красоты и проявленія духа въ его тѣлесной, самой совершенной формѣ. Но вообще, она представляетъ нашимъ взорамъ символическую форму, обязанную показывать и выражать просто какую нибудь идею.

Между тѣмъ, архитектура не можетъ остановиться на этой точкѣ исхода. Назначеніе ея именно состоитъ въ томъ, чтобы для духа, уже даннаго, для человѣка или для видимыхъ образовъ его боговъ, вышедшихъ изъ ея рукъ. составить внѣшнюю природу, какъ окружающій приборъ, обработать ее идеально, артически, въ смы-

слѣ красоты. Тогда этотъ монументъ не носитъ уже въ себѣ своего значенія, но находитъ его въ какомъ нибудь другомъ предметѣ: въ человѣкѣ напр. его нужды, обычаи семейной жизни, гражданскаго общества, религіи и пр., а слѣдовательно, теряетъ независимость твореній символической архитектуры.

Въ этомъ отношеніи можно требовать отъ архитектуры слѣдующее: чтобы она выставила указанное выше различіе между цѣлью и средствомъ и чистое ихъ отличіе; чтобы для человѣка, или образа въ человѣческой формѣ, составленнаго скульптурою, построила архитектурное жилище,—дворецъ, храмъ,—приличныя его назначенію.

Въ третьей и послѣдней степени соединяются два предъидущіе елемента. Отдѣленіе двухъ предѣловъ существуетъ, и архитектура опять является въ своей независимой формѣ.

Эти три взгляда, приложенные къ дѣленію архитектуры въ ея совокупности, даютъ намъ слѣдующую классификацію, порождающую и существенныя разности самаго предмета и его историческое развитіе.

1. *Символическая* архитектура, собственно, или *независимая*.

2. *Классическая* архитектура, которая, оставляя скульптурѣ попеченіе формировать недѣлимый образъ духа, лишаетъ архитектуру независимости, заставляетъ ее готовить неорганическій приборъ, по правиламъ искусства, приспособленный къ намѣреніямъ и идеямъ, которыя человѣкъ осуществляетъ съ своей стороны независимо.

3. *Романтическая* архитектура (какъ бы ни называли ее: маврскою, готическою, нѣмецкою), въ которой, конечно, домы, церкви, дворцы суть только жилища и сборныя мѣста для гражданскихъ или религіозныхъ потребностей и духовныхъ занятій, но съ другой

стороны они относятся не прямо къ этой цѣли, устроиваются, возвышаются сами, для себя, независимо.

И такъ, если архитектура по основному своему характеру остается неизмѣнно искусствомъ рѣшительно символическимъ, то формы: символическая, классическая, романтическая, означающія общее развитіе искусства, служатъ основаніемъ ея дѣленію. Здѣсь онѣ важнѣе, нежели въ другихъ искусствахъ. Въ скульптурѣ классическій характеръ, а въ музыкѣ романтическій такъ глубоко проницаютъ самое начало этихъ искусствъ, что оно сохраняетъ только болѣе или менѣе тѣсное мѣсто въ ихъ развитіи. Въ поэзіи, хотя печать всѣхъ формъ искусствъ легко можетъ отразиться въ ея твореніяхъ, не должно дѣлать дѣленія по различїю, на поэзію символическую классическую и романтическую, но, по классификаціи болѣе приличной натурѣ этого искусства, на поэзію епическую, лирическую и драматическую. Архитектура, напротивъ, есть искусство, которое въ особенности трудится въ области физическаго міра. Здѣсь существенное различіе состоитъ въ знаніи: точно ли монументъ, представляемый глазамъ, имѣетъ въ себѣ собственный смыслъ, или онъ разсматривается какъ средство для цѣли чуждой ему, или наконецъ, сохраняетъ онъ свою независимость, хотя бы и служилъ сей посторонней цѣли? Первый случай соотвѣтствуетъ символическому роду собственно; второй — классическому, потому что въ немъ идея представляетъ себя по своему, и въ тоже время символическій елементъ употребляется только какъ простой спутникъ, что соотвѣтствуетъ началу классическаго искусства. Соединеніе двухъ характеровъ открывается параллельно съ романтическимъ искусствомъ. Потому что, если послѣднее служитъ внѣшнимъ елементомъ, какъ средство выраженія, то все же оставляетъ его, чтобъ удалиться въ себя и тогда можно позволить ему развиваться свободно и получить независимую форму.

ПЕРВАЯ ГЛАВА.

АРХИТЕКТУРА НЕЗАВИСИМАЯ ИЛИ СИМВОЛИЧЕСКАЯ.

Цѣль искусства, первоначальная его потребность, есть: производить для глазъ понятіе, родившееся въ духѣ, проявить это понятіе, какъ свое собственное созданіе, также какъ и языкомъ человѣкъ сообщаетъ свои мысли и дѣлаетъ ихъ понятными другимъ. Только въ языкѣ средство сообщенія есть простой знакъ, а потому что-то чисто внѣшнее и произвольное для идеи.

Искусство, напротивъ, не просто должно употреблять знаки, а давать идеямъ чувственное, соотвѣствующее имъ бытіе. Потому, художественное произведеніе, представленное чувствамъ, должно сначала заключать въ себѣ идею. Притомъ представлять ее такъ, чтобы признали, что идея, также и видимая форма ея есть не только дѣйствительный предметъ натуры, но и произведеніе артистическихъ: воображенія и дѣятельности духа. Напримѣръ, если я вижу дѣйствительнаго живаго льва, то личная его форма полагаетъ въ мой духъ образъ льва такъ, какъ представляется левъ. Однако въ представленіи есть нѣчто и бо̀льшее. Оно въ своей формѣ показываетъ, что оно находилось въ воображеніи человѣка, что обязано своимъ существованіемъ его духу, его творческой дѣятельности, такъ что мы здѣсь имѣемъ не непосредственный образъ дѣйствительнаго предмета, а образъ образа, бывшаго въ духѣ человѣка. Но чтобы левъ, дерево, или другой какой-либо предметъ недѣлимый былъ воспроизведенъ такимъ образомъ, искусство не имѣетъ въ немъ никакой первоначальной надобности. Даже мы видѣли, что искусство, а главнымъ образомъ

рисовальныя искусства перестаютъ существовать, какъ скоро представленіе подобныхъ предметовъ имѣетъ цѣлію проявить ловкость, съ какою воспроизведено что нибудь видимое. Истинный интересъ состоитъ въ томъ, что нашимъ взорамъ представляются оригинальныя понятія, всеобщія мысли человѣческаго духа. Впрочемъ, такія понятія въ духѣ народовъ суть отвлеченныя и неопредѣленныя. Человѣкъ для представленія ихъ беретъ формы, также отвлеченныя въ натурѣ и ея тяжелыхъ массахъ, матерію, конечно способную принять какую-либо опредѣленную форму, но не истинно конкретную въ себѣ, живую и духовную. Тогда отношеніе между основаніемъ и видимою формою, въ которой идея должна переходить изъ воображенія артиста въ воображеніе зрителя, можетъ быть только чисто символической натуры. Даже архитектурное созданіе, назначенное представлять такимъ образомъ общую идею, имѣетъ цѣлью только выразить эту высокую мысль. Слѣдовательно, общій интересъ принадлежитъ только свободному символу идеи. Вотъ языкъ, при всей безгласности громко говорящій духу. Значитъ, памятники этой архитектуры должны сами заставлять мыслить, пробуждать общія идеи. Они назначены не просто заключать въ своемъ объемѣ мысли, имѣющія собственное значеніе и независимую форму. Но по той же самой причинѣ, форма, проявляющая подобныя идеи, не можетъ оставаться простымъ знакомъ, каковы напр. у насъ кресты на могилахъ умершихъ, или груды камней на поляхъ битвы. Такіе знаки могутъ только пробуждать воспоминанія, пробуждать идеи; однако и груды камней сами по себѣ не выражаютъ идей; онѣ могутъ напоминать и всякое другое событіе. Вотъ что составляетъ общій характеръ символической архитектуры.

Въ этомъ отношеніи, можно сказать, что цѣлыя націи умѣли выражать свои религіозныя вѣрованія, самыя глу-

бокія умственныя потребности свои только постройкою подобныхъ памятниковъ; по крайней мѣрѣ выразили ихъ главнымъ образомъ въ архитектурной формѣ. Однако, такъ происходило собственно на Востокѣ, что мы уже видѣли, разсуждая о символическомъ искусствѣ. Въ частности такой характеръ представляютъ намъ древнія постройки Вавилонянъ, Индѣйцевъ и Египтянъ. Такъ по крайней мѣрѣ объясняется большею частію ихъ начало. Отъ многихъ остались только развалины, которыя смѣются надъ вѣками и переворотами. Онѣ изумляютъ насъ и своими формами и своими колоссальными массами. Такія постройки поглотили дѣятельность и цѣлую жизнь націй, въ извѣстныя эпохи.

Однако, если мы точнѣе хотимъ раздѣлить эту главу и главные памятники, ей принадлежащіе, то здѣсь не льзя, какъ въ классической, романтической архитектурѣ, начинать опредѣленными формами, напр. формою дома. Ни одна опредѣленная идея, а въ тоже время, никакой способъ представленія, также опредѣленный, не являются началомъ, которое, развиваясь, расширилось бы потомъ въ цѣлый кругъ различныхъ памятниковъ этой эпохи.

По общему характеру символическаго искусства, идеи, представляемыя этими памятниками, суть безобразныя понятія о натурѣ и жизни существъ; понятія, равно первоначальныя о нравственномъ мірѣ; понятія, блуждающія, нестройныя, безъ союза, соединяющаго ихъ и приводящаго въ порядокъ, какъ развитія одной и той же идеи.

При такомъ отсутствіи соединенія и связи они очень разнообразны и очень подвижны. Потому и цѣль архитектуры есть представить ихъ то подъ тѣмъ, то подъ другимъ взглядомъ, проявить ихъ глазу въ человѣческой работѣ. И такъ, среди сего множества идей и формъ не льзя разсуждать о предметѣ до конца его, ни въ систе-

матическомъ порядкѣ. Я ограничусь только существенным, въ разумномъ раздѣленіи, по возможности.

Пункты зрѣнія для нашего руководства будутъ слѣдующія: *Сначала* будемъ говорить о памятникахъ, представляющихъ понятія съ характеромъ, совершенно общимъ, въ которыхъ духъ недѣлимыхъ и народовъ нашелъ центръ, точку единства. Такъ, главная цѣль такихъ построекъ, независимыхъ въ себѣ, есть только создать произведеніе, которое было-бы соединительнымъ пунктомъ для одной націи, или для различныхъ націй, мѣстомъ, вкругъ котораго онѣ собираются. Можно прибавить и другую цѣль, именно, во внѣшней формѣ высказать главную цѣль, соединяющую людей — религіозную мысль народовъ, что̀ придаетъ болѣе опредѣленный смыслъ этимъ твореніямъ и символическому ихъ выраженію. Но во *вторыхъ*, архитектура не можетъ останавливаться на этой неопредѣленной идеѣ, первоначальной, въ ея всеобщей цѣлости. Скорѣе, символическія представленія *переходятъ въ частности*. Символическое содержаніе, идеи, опредѣляютъ себя, приходятъ въ большую частность и чрезъ то позволяютъ своимъ формамъ отличаться другъ отъ друга болѣе положительнымъ образомъ, какъ напр. въ колоннахъ Лингама, въ обелискахъ и проч. Съ другой стороны, архитектура, гоняясь за частными формами, развиваясь свободно и независимо, доходитъ до того, что смѣшивается нѣкоторымъ образомъ съ скульптурою. Она беретъ формы изъ царства органическаго или животнаго, человѣческія фигуры, увеличиваетъ ихъ до колоссальныхъ размѣровъ и представляетъ въ гигантскихъ массахъ. Разставляетъ ихъ правильно, прибавляетъ къ нимъ стѣны, ворота, аллеи и вполнѣ архитектурнымъ образомъ обходится съ тѣмъ, что принадлежитъ скульптурѣ. Таковъ характеръ египетскихъ сфинксовъ, мемноновъ, даже цѣлыхъ храмовъ.

Въ *третьихъ,* символическая архитектура начинаетъ показывать свой переходъ къ классической архитектурѣ, когда отталкиваетъ отъ себя скульптуру и начинаетъ устроивать приличное для себя жилище съ другими цѣлями, невыраженными непосредственно въ архитектурныхъ формахъ.

Чтобы объяснить идеи, характеризующія эту эпоху, я упомяну о памятникахъ намъ извѣстныхъ.

I. Архитектурныя произведенія, построенныя для соединенія народовъ.

Священное зданіе, храмъ, какъ цѣль и мѣсто собранія людей, было первымъ характеромъ независимой архитектуры. Самый замѣчательный тому примѣръ—Вавилонская башня. Въ обширной долинѣ Евфрата, воздвигается гигантское созданіе архитектуры; строятъ его общими силами—и общій трудъ есть въ тоже время цѣль и идея самаго произведенія. Въ самомъ дѣлѣ, основаніе сего общественнаго мѣста не представляетъ какого нибудь простаго патріархальнаго соединенія. Напротивъ, именно здѣсь, совершенно разстроилось семейное единство; а зданіе, возвышающееся до облаковъ, есть символъ этаго разстройства перваго общества и образованія новаго и обширнаго общества. Народы того времени соединились для построенія памятника, и какъ собрались они для постройки огромнаго творенія, то слѣдствіемъ ихъ усилій должна быть общественная связь. Земля вырыта, вывезена, каменныя массы обсѣчены, покрыли всю страну архитектурными формами, — и сдѣлали то, что сдѣлали въ послѣдствіи времени нравы и обычаи, политическія учрежденія и законы. Въ тоже время, подобная постройка есть чисто символическая, потому что означаетъ только самый союзъ, или то, что она дѣйствительно есть; потому что только внѣшнимъ образомъ,

своею формою, своею внѣшностію можетъ выражать религіозное начало, соединяющее людей. Это преданіе ясно еще говоритъ, что изъ того же пункта соединенія народы снова раздѣлились.

Другое важное архитектурное зданіе, представляющее болѣе извѣстное историческое основаніе, есть башня Бела, о которой говоритъ Геродотъ (I гл. 181). Не говоря о библейскомъ ея значеніи мы можемъ назвать это зданіе, въ его совокупности храмомъ, въ новѣйшемъ смыслѣ слова. Онъ есть окружность, ограда храма, квадратной формы; каждая сторона его въ двѣ стадіи; входили въ него мѣдными воротами. По срединѣ, говоритъ Геродотъ, видѣвшій это колоссальное произведеніе, находилась башня, не полая внутри, но массивная (pyrgos stereos) въ стадію длины и ширины. На этой башнѣ стоитъ вторая, потомъ третья—и такъ до осьми, одна надъ другою. Улиткообразная дорожка ведетъ до вершины; почти на половинѣ высоты площадка, мѣсто отдыха, съ скамьями, на которыхъ могутъ присѣсть восходящіе. Но на послѣдней башнѣ находится большой храмъ, а въ этомъ храмѣ находится ложе успокоенія и передъ нимъ золотой столъ. Однако въ храмѣ нѣтъ ни одной статуи, никто ночью не входитъ въ него, кромѣ одной туземной женщины, которую, по словамъ Халдеевъ—мѣстныхъ жрецовъ, божество избираетъ изъ всѣхъ. Жрецы увѣряютъ, что божество посѣщаетъ храмъ и покоится на ложѣ. Геродотъ разсказываетъ также, (гл. 183) что въ святилищѣ, внизу, есть другой храмъ; въ немъ большая золотая статуя божества и передъ нею золотой столъ; говоритъ также о двухъ большихъ жертвенникахъ внѣ храма, на которыхъ приносятся жертвы. Покрайней мѣрѣ мы не можемъ сравнивать этой гигантской постройки съ храмами въ Греческомъ или новѣйшемъ смыслѣ; ибо семь первыхъ вмѣстилищъ совершенно массивны, а въ восьмомъ

только, самомъ высокомъ, пребываетъ невидимое божество, не принимающее тамъ никакихъ молитвъ, ни отъ жрецовъ, ни отъ простыхъ людей. Статуя стояла внѣ, снаружи зданія. Такъ, цѣлое зданіе возвышается независимо, само для себя, безъ отношенія къ какой нибудь другой цѣли, безъ отношенія къ религіи и богослуженію, хотя не какъ простой пунктъ соединенія, но какъ вполнѣ религіозное зданіе. Въ самомъ дѣлѣ, форма предоставлена еще случаю и случайностямъ. Она опредѣлена только матеріальнымъ началомъ прочности, — форма эта кубическая. Однако, спрашиваешь себя: какой же смыслъ зданія, если разсматривать его въ совокупности? въ чемъ же его символическій характеръ? Хотя Геродотъ не указалъ его формально, но сами обязаны мы отыскать его въ числѣ массивныхъ этажей. Ихъ семь, осьмый для ночнаго покоя божества. Число семь, вѣроятно символически представляетъ число планетъ и сферъ небесныхъ.

Въ Мидіи также были построены города по тому же символическому началу, напр. Екбатаны со своими окружными семью стѣнами. Геродотъ говоритъ (I. 98), что стѣны поднимались однѣ выше другихъ, не только по расположенію самой почвы, но и съ намѣреніемъ, съ художественною цѣлью. Онѣ были расписаны различными красками, первая бѣлой, вторая черной, третья пурпуровой, четвертая голубой, пятая красной, шестая покрыта была серебряными дощечками, а седьмая золотыми. Въ послѣдней окружности находились: царскій дворецъ и казначейство. *Крейцеръ*, упоминая въ своей Символикѣ объ этой архитектурѣ, говоритъ, что Екбатана, Мидійскій городъ, съ царскимъ дворцомъ, находящимся въ центрѣ, съ семью стѣнами, покрытыми оловянными пластинками различныхъ цвѣтовъ, представляетъ небесныя сферы, окружающія чертогъ солнца.

II. Архитектурныя произведенія, занимающія средину между архитектурой и скульптурой.

Дальнѣйшее развитіе архитектуры состоитъ въ томъ, что идеи, выражаемыя ею, представляютъ характеръ не столь неопредѣленный и менѣе отвлеченный, что даже для представленія ихъ, болѣе символическаго, она употребляетъ также болѣе формы конкретныя. По крайней мѣрѣ формы, становясь частнѣе или группируясь для образованія большихъ зданій, употребляются не какъ въ скульптурѣ, но по правиламъ архитектуры, по ея собственнымъ, независимымъ законамъ. Памятники на этой степени искусства представляютъ характеръ, уже лучше опредѣленный, хотя и нѣтъ еще слова ни о совершенствѣ, ни о развитіи a priori. Дѣйствительно, если искусство въ своихъ созданіяхъ становится способно обнимать общее устройство міра и представлять религіозныя понятія, то оно теряется еще въ случайномъ. Основной характеръ состоитъ только въ смѣшеніи архитектуры со скульптурой, хотя первая остается главною стихіей.

Прежде, въ статьѣ о символическомъ искусствѣ, было сказано, что на Востокѣ представлялась и почиталась подъ разными формами всеміpная сила жизни въ природѣ, а не разумъ, не духовное начало. Въ Индіи преимущественно это почитаніе было главнымъ. Оно распространилось также во Фригіи и въ Сиріи подъ формою великой богини плодородія; даже было принято самими Греками. Идея производительной силы природы представлялась и почиталась въ началѣ подъ эмблемою органа порожденія phallus и лингамъ. Главнымъ мѣстомъ сего служенія была Индія. И Египтяне, по словамъ Геродота (II гл. 48), не чуждались ею; по крайней мѣрѣ видно нѣчто подобное въ праздникахъ Бахуса. Греки держались того же. Геродотъ ясно говоритъ (гл. 49), что Мелампъ, не не-

знавшій египетскихъ праздниковъ ввелъ и этотъ въ Грецію. Въ Индіи этотъ родъ почтенія, воздаваемый производительной силѣ натуры, подъ формою органа порожденія, положилъ начало твореніямъ архитектуры, назначеннымъ напоминать о немъ. То были чудовищныя фигуры, въ видѣ каменныхъ массивныхъ столбовъ, подобныхъ башнямъ, болѣе широкія въ основаніи, нежели въ вершинѣ. Въ началѣ цѣль ихъ была служить только эмблемами, а потомъ они сдѣлались предметами почитанія. Позднѣе только начали во внутренности дѣлать отверстія, углубленія и помѣщать въ нихъ изображенія боговъ. Обычай сохранилъ ихъ даже въ греческихъ Гермесахъ, небольшихъ переносныхъ храмахъ. Индѣйское начало было — глухіе столбы:—позже ихъ вырѣзывали, позже они раздѣлились на кору и стволъ и сдѣлались пагодами. Потому что настоящія индѣйскія пагоды, которыя не надобно смѣшивать съ позднѣйшими магометанскими и другими подражаніями, не происходятъ въ своей постройкѣ изъ дома, какъ образца; онѣ тонки и высоки, оригинальный типъ ихъ находится въ этихъ памятникахъ, въ формѣ колонны. Тоже значеніе и таже форма находятся въ понятіи, увеличенномъ воображеніемъ о горѣ *Меру*, представляемой въ молочномъ морѣ, изъ котораго произошелъ весь міръ. Геродотъ также упоминаетъ о подобныхъ колоннахъ и приписываетъ ихъ Сезострису (II гл. 162), ставившему ихъ у всѣхъ побѣжденныхъ народовъ. Однако, во время Геродота многихъ колоннъ уже не было; самъ онъ видѣлъ ихъ только въ Сиріи и если приписывалъ ихъ всѣ Сезострису, то безъ сомнѣнія, чтобы не отступать отъ преданія и при томъ, какъ Грекъ, превращаетъ физическій смыслъ въ нравственный.

Подобные памятники, занимающіе средину между архитектурою и скульптурою, находимъ въ особенности въ Египтѣ. Здѣсь помѣщаются напр. *Обелиски*. Правда, они не заимствуютъ своей формы отъ органической

и живой природы, отъ животнаго, растительнаго царства, или отъ человѣческой формы, однако фигура ихъ вполнѣ правильна. Тѣмъ не менѣе они не назначены служить жилищемъ или храмомъ; но представляютъ свободный, независимый видъ, а символическое значенie получаютъ отъ лучей солнца. «Митра, Мидянинъ или Персъ, говоритъ Крейцеръ, (Символика 2 из. ст. 469), царствовавшій въ Египтѣ и жившій въ городѣ солнца (Он-Гелiополисъ, во снѣ получилъ повелѣнie поставить обелиски, то есть, каменные виды лучей солнца, съ начертанiемъ буквъ, называемыхъ египетскими». Уже Плиній даетъ такое значенie обелискамъ (XXXVI, 14 и XXXVII, 8). Они посвящались богу солнца, отъ котораго должны были получить лучи и сами представлять ихъ. Въ памятникахъ Персiи также видимъ лучи огня, выходящие изъ колоннъ (Крейцеръ I. стр. 778).

Послѣ обелисковъ необходимо упомянуть о *Мемнонахъ.* Большія статуи Мемнона въ Фивахъ имѣли человѣческую форму. Страбонъ видѣлъ еще одну, вполнѣ уцѣлѣвшую. Она была изъ цѣльнаго камня. Другая, издававшая звуки при восхожденiи солнца, упала въ его время. Обѣ фигуры представляли двухъ колоссальныхъ сидящихъ человѣкъ. Величественный видъ ихъ напоминалъ скорѣе неорганическія и архитектурныя, нежели скульптурныя формы. Такъ намъ кажутся потомъ колонны Мемнона, вытянутыя въ рядъ и по сему самому расположенiю и по этой величинѣ нисходящія изъ разряда скульптуры въ разрядъ архитектуры. Гиртъ (Ист. Архитект. I. стр. 69), приписываетъ колоссальныя статуи, издававшія звукъ, на которыя, по словамъ Плинія, Египтяне смотрѣли какъ на образъ Фаменофиса, не божеству, но какому нибудь царю, имѣвшему здѣсь свою гробницу, подобно Озимандiю, или другому кому нибудь. Однако, такія колоссальныя произведенiя должны были

представлять, болѣе или менѣе опредѣленно, что нибудь общее. Египтяне и Ефіопляне чтили Мемнона, сына Зари и приносили ему жертвы, когда солнце посылало на землю первые свои лучи, такъ что изображеніе бога привѣтствовало почитателей своихъ голосомъ или звуками. Значитъ, божество имѣло важность и интересъ не по свойству издавать звуки, ни по формѣ, а по живому бытію своему, какъ оракулъ—прорицатель; а между тѣмъ оно было существо только символическое.

Сказанное о колоссальныхъ статуяхъ Мемнона прилагается также и къ *Сфинксамъ*, о которыхъ говорили выше со стороны ихъ символическаго значенія. Сфинксы находятся въ Египтѣ не только во множествѣ, но даже изумительной величины. Знаменитый находится близь группы Каирскихъ пирамидъ. Длина его 148 футовъ; высота отъ когтей до головы 65 ; переднія ноги, вытянутыя, отъ груди до конца когтей 57, а высота когтей 8. Однако эта громада въ началѣ не была высѣчена и потомъ перенесена на мѣсто, которое теперь занимаетъ. Подкопавши основаніе увидѣли почву известковую, а всю колассальную штуку, высѣченную изъ одной скалы, которой она составляетъ только часть. Правда, эта огромная статуя по своимъ колоссальнымъ размѣрамъ приближается болѣе къ скульптурѣ. Но сфинксы ставились также въ рядъ для образованія входовъ, что давало имъ въ то же время архитектурный характеръ.

Теперь, эти простые монументы не остаются отдѣльными, не смотря на свой независимый характеръ. Они множатся, принимаютъ различныя формы, группируются въ массахъ, окруженныхъ стѣнами, такъ что производятъ постройки въ формѣ храмовъ, лабиринтовъ, подземельевъ.

Что касается окружности египетскихъ храмовъ, вотъ главный характеръ этой величественной архитектуры, которую мы недавно узнали, въ особенности

отъ Французовъ. Это—постройки открытыя, безъ кровель, безъ воротъ, безъ аллей между стѣнами, безъ корридоровъ между галлереями, — это лѣсъ колоннъ, на огромномъ протяженіи. Глазу представляется здѣсь множество предметовъ, существующихъ только для себя, для эффекта, ими производимаго, не служащихъ жилищемъ богамъ, ни мѣстомъ молитвы ихъ поклонникамъ. Они сильно поражаютъ воображеніе колоссальными размѣрами и своими массами. Въ тоже время частныя формы и фигуры привлекаютъ интересъ сами на себя, будучи назначены, какъ символы, представлять вполнѣ общее значеніе. Ихъ можно почитать замѣною книгъ, такъ какъ они открываютъ свое значеніе не внѣшнею формою, но буквами и картинами, вырѣзанными на ихъ поверхности. Въ семъ отношеніи эти гигантскія постройки можно назвать какъ-бы скульптурнымъ музеемъ. Однако они представляются вообще въ такомъ большомъ количествѣ, съ такимъ неизмѣннымъ повтореніемъ одной и той же формы, что составляютъ цѣлые ряды. Такой порядокъ, такое расположеніе сообщаютъ имъ архитектурный характеръ. Только собственная ихъ цѣль находится единственно въ этомъ устройствѣ; они не подпираютъ ни архитравъ, ни покрышекъ. Огромныя зданія такого рода начинаются мощеною дорогою, шириною въ сто футовъ, по словамъ Страбона и тройной, или четверной длины. На каждой сторонѣ этой галлереи (dromos) стоятъ сфинксы рядами, въ 50—100, а въ высоту 20—30 футовъ. Потомъ открывается великолѣпный входъ (propylon) у́же вверху, чѣмъ внизу, съ столбами огромной вышины, въ 10 до 20 человѣкъ въ ростъ, частію свободными, отдѣльными, частію слитыми со стѣнами. Стѣны величественныя, свободныя, независимыя, шире внизу, чѣмъ вверху, поднимающіяся косвенно до высоты 50—60 футовъ, несвязанныя поперечными простѣнками, не поддерживающія навѣсовъ, не образующія жи-

лища. Въ промежуткахъ есть вертикальныя стѣны, но они служатъ болѣе подпорами и не принадлежатъ къ независимой архитектурѣ. Кое-гдѣ мемноны опираются на подобныя стѣны, составляющія такимъ образомъ ряды, и покрыты іероглифами или необыкновенными рисунками, такъ что Французамъ, видѣвшимъ ихъ въ первый разъ, онѣ показались индѣйскими печатными тканями. Ихъ можно почитать какъ бы листами какой-то таинственной книги, буквы которой, среди этихъ величественныхъ массъ, поражаютъ душу изумленіемъ и пробуждаютъ въ ней неопредѣленныя мысли, какъ меланхолическіе звуки какого нибудь колокола. За тѣмъ слѣдуютъ ворота и разнообразно мѣняются съ рядами сфинксовъ. Передъ вами открытая площадь, окруженная обыкновенными стѣнами, открывающаяся аллеями изъ столбовъ, ведущихъ къ этимъ стѣнамъ. Потомъ является покрытая площадь, но не жилище; это лѣсъ колоннъ, безъ всякаго свода, но имѣющихъ только каменные столы. Послѣ аллей изъ сфинксовъ, рядовъ колоннъ, стѣнъ, усѣянныхъ іероглифами, послѣ портика съ крыльями, предъ которыми высятся обелиски и сидятъ львы, или еще за входными дворами, окруженными болѣе узкими аллеями, все оканчивается храмомъ, собственно, святилищемъ (sekos), по словамъ Страбона, средней величины. Изображеній божества нѣтъ. Изрѣдка попадается статуя животнаго. Это жилище божества было когда-то монолитъ, какъ храмъ Буто, такъ описанный Геродотомъ (II гл. 155). «Онъ изъ одного камня въ вышину и въ ширину; бока у него равны; мѣрою каждый 40 локтей. Другой камень, съ выступами въ четыре локтя, служитъ ему покрышкой.» Но вообще храмы такъ малы, что собраніе почитателей въ нихъ не помѣстится. А собраніе почитателей необходимо для храма. Иначе онъ былъ-бы ящикъ, кладовая, мѣсто, гдѣ хранятъ изображенія боговъ и проч.

Подобныя постройки съ рядами фигуръ животныхъ, мемноновъ, огромныхъ портиковъ, стѣнъ, колоннадъ чудовищнаго размѣра, то широкихъ, то узкихъ, съ отдѣльными обелисками, тянутся на нѣсколько миль. Такимъ образомъ вы идете между произведеніями человѣческими, огромными, изумительными, изъ которыхъ многія имѣютъ частную цѣль только въ различныхъ дѣйствіяхъ религіознаго почитанія. Каменныя нагроможденныя массы разсказываютъ вамъ, открываютъ божественные предметы. Потому что съ этими постройками соединены въ тоже время символическія значенія. Такъ, число сфинксовъ, мемноновъ, расположеніе колоннъ и аллей означаютъ года, двѣнадцать знаковъ зодіака, семь планетъ, главные фазы луны. Съ одной стороны, скульптура здѣсь еще не совсѣмъ освободилась отъ архитектуры. Съ другой стороны, все, собственно говоря, архитектурное: пропорціи, разстоянія, число колоннъ, стѣны, ступени, все устроено такъ, что эти отношенія не находятъ собственной цѣли въ себѣ самихъ, но опредѣлены символически. Потому и дѣйствіе постройки, является какъ бы имѣющимъ въ себѣ собственную цѣль, какъ бы почитаніемъ религіознымъ, въ которомъ соединяются царь и народъ. Многія другія работы, какъ то каналы, Меридово озеро и вообще гидравлическія, конечно имѣютъ отношеніе къ земледѣлію и къ разлитіямъ Нила. Такъ, по разсказамъ Геродота (II гл. 108) Сезострисъ приказалъ изрѣзать каналами всю страну, въ которой до его времени ѣздили на лошадяхъ, и оставилъ безполезными и колесницы и лошадей. Но главными постройками всегда были религіозныя, которыя Египтяне воздвигали будто по инстинкту, какъ пчелы заносятъ ячейками свой улей. Счастіе ихъ и другія условія жизни располагались по закону. Земля была чудно плодородна. Трудныхъ работъ Египтяне не знали, кромѣ посѣва и жатвы. Интересы, мѣлкія занятія, занима-

ющія столько мѣста въ жизни другихъ народовъ, здѣсь оказались очень ограничены. Если исключить разсказы жрецовъ о морскихъ походахъ Сезостриса, то почти и не встрѣтимъ ни одного извѣстія о внѣшнемъ мореплаваніи. Вообще Египтяне заперлись въ своей землѣ и занимались только постройками. Но основной характеръ ихъ великихъ твореній составляла символическая архитектура, независимая. Здѣсь душа, духъ не обнялъ еще себя, въ своихъ стремленіяхъ и внѣшнихъ проявленіяхъ, не обнялъ какъ предметъ, какъ произведеніе собственной свободной дѣятельности. Самосознаніе не созрѣло еще, чтобы принести свои плоды; недостигло еще полнаго своего бытія для себя; оно употребляетъ усилія, ищетъ, стремится, безпрестанно производитъ, не удовлетворяя себѣ вполнѣ, а слѣдовательно безъ отдыха и покоя. Потому что духъ, достигшій полнаго своего развитія, можетъ удовлетворить себя только въ представленіи, сообразномъ духу, и тогда только можетъ ограничиться въ своихъ твореніяхъ. Дѣло символическаго искусства остается, напротивъ, болѣе или менѣе неконченнымъ.

Къ этому роду представленій египетской архитектуры относятся, такъ называемые, *лабиринты*. Это дворы съ аллеями изъ столбовъ, вокругъ которыхъ вьются между стѣнами дорожки, перепутанныя загадочнымъ образомъ. Цѣль ихъ не дѣтская задача отыскать выходъ, но поучительная прогулка среди символическихъ загадокъ. Такія дороги должны были представлять въ своихъ изворотахъ, какъ я выше сказалъ, ходъ небесныхъ тѣлъ. Лаборинты устроены частію подъ землею, частію на землѣ; кромѣ аллей имѣютъ удивительное множество комнатъ и залъ, стѣны которыхъ покрыты іероглифами. Величайшій лабиринтъ былъ обширенъ, какъ Меридово озеро; Геродотъ, видѣвшій его, самъ говоритъ, (II. гл. 148) что не находитъ словъ для описанія его, и что онъ славнѣе всѣхъ пирамидъ. Устройство его приписы-

ваетъ онъ двѣнадцати царямъ, и описываетъ его такъ. Все произведеніе его состоитъ изъ двухъ этажей, одинъ на землѣ, другой подъ землею; оба вмѣстѣ заключаютъ три тысячи комнатъ, по полторы тысячи каждый. Верхній этажъ—одинъ, который могъ видѣть Геродотъ, раздѣлялся на двѣнадцать дворовъ съ воротами, противоположными одни другимъ, шесть къ Сѣверу, шесть къ Югу. Каждый дворъ окруженъ изъ бѣлаго камня колоннадой, отличной отдѣлки. Со двора входятъ въ комнаты, изъ комнатъ въ залы, изъ залъ въ другія пространства, а изъ комнатъ во дворы. Изъ послѣднихъ словъ Гиртъ догадывается, что Геродотъ точно хочетъ пояснить, что комнаты вели прямо въ пространства въ формѣ дворовъ. Что касается до аллей лабиринта, Геродотъ прибавляетъ, что всѣ эти дороги поперегъ крытыхъ пространствъ и ихъ многочисленныхъ изгибовъ между дворами наполняли его изумленіемъ. Плиній (XXXVI, 19) описываетъ ихъ темными, утомительными для иностранца, по своимъ безчисленнымъ изворотамъ. Когда отворяли ворота, слышался шумъ, подобный грому; а по словамъ Страбона, какъ очевидца достовѣрнаго, подобно Геродоту, ясно, что эти дороги шли кругомъ пространствъ въ формѣ дворовъ. Египтяне первые начали строить такіе лабиринты. Однако есть еще одинъ, хотя поменьше, въ Критѣ, въ подраженіе египетскому; также въ Мореѣ и въ Мальтѣ.

Впрочемъ, эта архитектура, съ одной стороны по своимъ комнатамъ и заламъ приближается къ тому роду, у котораго типомъ служитъ домъ, между тѣмъ какъ съ другой стороны, Геродотъ, описавшій часть подземнаго лабиринта, въ который его не пустили, увѣряетъ, что они служили гробницами основателямъ и священнымъ крокодиламъ. Только дороги и извилины ихъ представляютъ независимую символическую архитектуру. Въ такихъ твореніяхъ можемъ видѣть переходъ къ формѣ

символической архитектуры, которая сама начинаетъ приближаться къ классической архитектурѣ.

III. Переходъ отъ символической архитектуры къ классической архитектурѣ.

Какъ ни изумительны постройки, разсмотрѣнныя нами, но подземная архитектура Индѣйцевъ и Египтянъ, общая, во многихъ отношеніяхъ, восточнымъ народамъ, должна казаться еще необыкновеннѣе и еще способнѣе возбудить изумленіе. Грандіозное, колоссальное на поверхности земли не можетъ сравняться съ тѣмъ, что находятъ подъ землею въ Индіи, Сальсеттѣ, противъ Бомбея; въ Еллорѣ, въ верхнемъ Египтѣ и въ Нубіи. Въ этихъ чудныхъ подземельяхъ является сначала первая потребность окружности, запертой со всѣхъ сторонъ.—Что люди искали убѣжища въ этихъ пещерахъ и жили въ нихъ, что цѣлыя племена не имѣли другаго жилища—это можно приписать необходимости. Подобныя подземелья находятся въ горахъ Іудеи, десятками тысячь, въ нѣсколько этажей. Въ Гарцѣ, близь Гослара, у Раммельсберга есть даже комнаты, въ которыя люди вползали и тамъ прятали свою провизію. Но индѣйскія или египетскія произведенія подземной архитектуры были совсѣмъ другаго рода. Сначала они служили сборнымъ мѣстомъ. То были какъ бы подземные соборы, строенія, съ цѣлію внушить религіозное удивленіе, обращеніе въ себя, возбуждаемое символическими картинами и изображеніями колоннадъ, сфинксовъ, мемноновъ, слоновъ, колоссальныхъ идоловъ, высѣченныхъ въ самой скалѣ, выходящихъ группами, цѣлою безобразною каменною глыбою; въ этихъ пещерахъ ставили кое гдѣ и колонны. Спереди, на лицевой сторонѣ скалы, многія изъ этихъ зданій были совершенно открыты, другія совершенно мрачны, или освѣщены только факелами; у иныхъ было

просто только отверстіе вверху. Подобныя копи, въ сравненіи съ постройками на поверхности земли являются въ первоначальномъ видѣ; такъ что необыкновенныя попытки надземной архитектуры, можно почитать какъ бы подражаніемъ подземной архитектурѣ, развившейся на поверхности земли Здѣсь нѣтъ ничего положительнаго; что-то нестройное, сгроможденное. Выкопать себѣ жилище—натуральнѣе, нежели пріискать, вытаскать матеріалы, чтобы ихъ потомъ складывать и приводить въ порядокъ. Въ этомъ отношеніи, понятно, пещера должна явиться прежде хижины. Въ пещерѣ требуется только найти просторъ, а не границы; если же нужно сжать пространство, очерки уже находятся. Слѣдовательно, подземная архитектура начинаетъ тѣмъ, что есть, и какъ она позволяетъ массѣ оставатьтя въ ея видѣ, то не развивается такъ свободно, какъ надземная. Однако эти постройки, хотя бы и символическаго характера, принадлежатъ уже ко временамъ позднѣйшимъ. Онѣ не исключительно символическія, а представляютъ положительную цѣль служить убѣжищемъ, защитою: какъ стѣны, кровли. Въ ихъ окружности заключены собственно такъ называемыя символическія представленія, Здѣсь подъ натуральными формами является уже нѣчто подобное простому дому въ греческомъ и позднѣйшемъ смыслѣ.

Потомъ должно вспомнить о пещерахъ *Митры*, хотя онѣ находятся совсѣмъ въ другой странѣ. Почтеніе Митры первоначально принадлежитъ Персіи, откуда впослѣдствіи перешло въ римскую имперію. Въ Музеѣ парижскомъ есть прекрасный барельефъ, представляющій человѣка, который вонзаетъ кинжалъ въ шею быка. Его нашли въ Капитоліи, въ глубокомъ гротѣ, подъ храмомъ Юпитера. Въ пещерахъ митры есть также подземныя дороги, аллеи; — кажется, они назначены представлять теченіе звѣздъ, но также показываютъ символическія

путешествія которыя души должны совершать во время своего очищенія. Такая идея выразилась, впрочемъ, гораздо лучше другими работами, нежели архитектурными, у которыхъ она не составляла главнаго предмета.

Въ томъ же отношеніи можно указать еще на римскія *катакомбы*, которыя въ началѣ имѣли конечно другое назначеніе и другой смыслъ, а не просто служили каналами, гробницами, клоаками.

Но если требуется представить болѣе ясный переходъ отъ символической, независимой архитектуры къ архитектурѣ ограниченной полезною цѣлью, то взгляните на работы для жилищъ умершихъ частію выкопанныя въ землѣ, частію возвышающіяся надъ землею.

Въ Египтѣ надземная и подземная архитектура въ особенности сочетаются съ царствомъ мертвыхъ. Въ Египтѣ также въ первый разъ встрѣчаемъ царство невидимаго и, натурально; оно находитъ здѣсь свое мѣсто. Индѣецъ сожигаетъ покойниковъ или оставляетъ трупы гнить на землѣ. Люди, по вѣрованію Индѣйцевъ составляютъ единое съ Богомъ, суть также боги, или обоготворяются; однимъ словомъ, какъ бы ихъ ни представляли, точнаго различія между живыми и мертвыми у нихъ нѣтъ. Памятники индѣйской архитектуры, необязанные только происхожденіемъ своимъ магометанству, также не суть жилища для умершихъ. Кажется, они подобно тѣмъ изумительнымъ подземельямъ вообще принадлежатъ болѣе древней эпохѣ. Но у Египтянъ очень рѣзко является противоположность между жизнью и смертью. Духовное начинаетъ вполнѣ отдѣляться отъ недуховнаго. Мы замѣчаемъ недѣлимый духъ въ своей конкретной натурѣ и готовый развиться; слѣдовательно, мертвые сохраняются неприкосновенными въ своемъ недѣлимомъ бытіи. Въ противоположность идеѣ поглощенія существъ въ нѣдрѣ природы, они избавлены отъ потока всемірной жизни, спасены отъ разрушенія. Недѣлимость есть

начало истиннаго понятія о духѣ; потому что духъ можетъ существовать только какъ недѣлимое, какъ личность. Такъ мы и должны смотрѣть на почести, воздаваемыя умершимъ, на ихъ сбереженіе, какъ на первый важный шагъ къ духовной недѣлимости; потому что здѣсь недѣлимость не уничтожена, а соблюдена, по крайней мѣрѣ тѣло, какъ представитель этой недѣлимости въ ея видимой, физической формѣ, удержано, почтено. Геродотъ разсказываетъ, что Египтяне первые формально учили, что души человѣческія безсмертны. И какъ бы ни была несовершенна здѣсь жизненность духовной недѣлимости, потому что умершій долженъ въ теченіи трехъ тысячь лѣтъ проходить цѣлый кругъ животныхъ, земли, воды и воздуха прежде нежели перейдетъ въ новое человѣческое тѣло, по крайней мѣрѣ, въ понятіи и въ обыкновеніи бальзамировать тѣла, мы видимъ покушеніе увѣковѣчить тѣлесную недѣлимость и личное существованіе, независимое отъ тѣла.

Отсюда выходитъ важное слѣдствіе для архитектуры, именно то, что духовное, какъ внутреннее значеніе отдѣляется также отъ тѣлеснаго. Тогда оно представляется само для себя, между тѣмъ, какъ внѣшняя оболочка развертывается вся вокругъ, какъ простой архитектурный уборъ. По сему жилища мертвыхъ въ Египтѣ образуютъ, въ семъ смыслѣ, самые древніе храмы. Существенное, центръ почитанія есть недѣлимое существо, имѣющее свой смыслъ и свое собственное значеніе, являющееся само, отдѣльно отъ своего жилища, — простой оболочки, состроенной для него, чтобы служить ему убѣжищемъ. И точно, не для потребностей настоящаго человѣка выстроенъ домъ или дворецъ, но для покойниковъ, не имѣющихъ ни въ чемъ надобности, царей, священныхъ животныхъ; гигантскія зданія стоятъ вокругъ ихъ бренныхъ остатковъ.

Какъ земледѣліе полагаетъ предѣлъ скитальчеству народовъ и даетъ имъ осѣдлыя жилища, такъ вообще,

гробницы, мавзолеи, почитаніе умершихъ соединяютъ людей, и не имѣющимъ ни собственнаго жилища, ни собственности какой либо даютъ точку соединенія, священное мѣсто, которое они будутъ защищать и не позволятъ отнять у себя. Такъ, по словамъ Геродота, (II гл. 126—117) Скифы, народъ, привыкшій къ бѣгству, бились всегда отступая предъ войскомъ Дарія. Однажды Дарій послалъ сказать ихъ царю: «что если онъ чувствуетъ себя въ силахъ противиться то входилъ бы въ битву; если же нѣтъ, то призналъ бы Дарія своимъ государемъ.» Идантирсъ отвѣчалъ, что у нихъ нѣтъ ни городовъ, ни деревень, значитъ нѣчего и защищать имъ; потому что Дарій ничего не можетъ отнять у нихъ; еслиже царь хочетъ принудить ихъ къ сраженію, то у нихъ есть гробницы отцовъ; пусть подойдетъ къ нимъ, или пусть оскорбитъ ихъ, тогда увидитъ, умѣютъ ли они сражаться за свои могилы.

Древнѣйшія гробницы въ величественномъ родѣ находятся въ Египтѣ; это *Пирамиды*. Съ перваго взгляда на эти изумительныя строенія, удивляетъ насъ ихъ колоссальная величина, заставляющая въ тоже время разсуждать о множествѣ вѣковъ, о различныхъ, многочисленныхъ упорныхъ усиліяхъ человѣка для возведенія такихъ гигантскихъ сооруженій. По формѣ, напротивъ, онѣ нисколько нерасполагаютъ къ себѣ. Въ нѣсколько минутъ обозрѣваешь, понимаешь все. Долго спорили объ ихъ назначеніи, не смотря на простую и правильную ихъ форму. Конечно, древніе указывали ихъ цѣль, напр. Геродотъ, Страбонъ, однако древніе и новѣйшіе путешественники сплели много басенъ объ этомъ предметѣ и предлагаютъ много неосновательныхъ догадокъ. Арабы долго думали, какъ проникнуть во внутренность ихъ, надѣясь найдти тамъ сокровища. Но поиски, не удовлетворивши ожиданіямъ, только повредили этимъ памятникамъ, хотя люди и не достигли до истинныхъ

подземельевъ и комнатъ. Европейцы, между которыми отличается Римлянинъ Бельцони и потомъ Генуезецъ Кавилья успѣли короче ознакомиться съ внутренностью пирамидъ. Бельцони нашелъ гробницу какого-то царя въ пирамидѣ Хефрена. Ходы въ нее были заложены прочно четырехъ угольными камнями, и кажется, Египтяне во время постройки старались о томъ, чтобы открыть ихъ можно было только съ большими трудностями. Это доказываетъ, что пирамиды должны были оставаться заперты и не служить ни для какого употребленія. Тѣмъ не менѣе во внутренности ихъ нашли комнаты, подземелья, по видимому означавшія пути, которыми душа ходитъ по смерти тѣла во время своихъ превращеній; большія залы, подземные каналы, то поднятые вверхъ, то спускавшіеся внизъ. Гробница царя, открытая Бельцони, высѣчена въ скалахъ и тянется въ длину на цѣлую милю. Въ главной залѣ находился саркофагъ гранитный, лежавшій на полу. Впрочемъ, нашли только остатки костей животныхъ, вѣроятно муміи Аписа. Но цѣлое, безъ сомнѣнія, показывало назначеніе погребенія. Пирамиды различаются по древности, величинѣ и формѣ. Древнѣйшія кажется были просто камни, сгроможденные другъ на друга въ формѣ пирамиды. Позднѣйшія построены правильно. Нѣкоторыя на вершинѣ имѣютъ родъ платформы, другія оканчиваются совершенно остріемъ, на другихъ, наконецъ, есть перерывы, которые, по описанію Геродота, могутъ объяснить способы построенія ихъ Египтянами; такъ Гиртъ (Истор. Архит. у древнихъ) причисляетъ эти пирамиды къ числу неоконченныхъ. Въ древнихъ пирамидахъ, по новѣйшимъ донесеніямъ Французовъ, комнаты и подземелья переплетены между собою. Въ самыхъ новыхъ изворотовъ меньше; однако стѣны ихъ покрыты іероглифами, для скопированія которыхъ потребовались бы многіе годы.

Такимъ образомъ пирамиды, хотя и очень достойны возбуждать наше удивленіе, суть только простые кристаллы, скорлупы, заключающія въ себѣ орѣхъ, невидимый духъ и служатъ только къ сохраненію его тѣла. Въ этомъ сокровенномъ словѣ, извѣстномъ только самому себѣ и заключается весь смыслъ памятника. Но архитектура, доселѣ независимая, имѣвшая въ себѣ собственное значеніе, распадается, и въ раздѣленіи этихъ двухъ стихій *служитъ* какой-то посторонней цѣли. Въ тоже время скульптура принимаетъ на себя обязанность представить собственно говоря, внутренній елементъ, хотя въ началѣ, недѣлимый образъ держится еще въ своей натуральной и физической формѣ, какъ мумія. И такъ, разсматривая египетскую архитектуру въ ея цѣлости, мы находимъ съ одной стороны постройки вполнѣ символическія. Съ другой, а главное въ томъ, что относится къ гробницамъ, ясно уже открывается видовое назначеніе архитектуры—служить простою оболочкою. Къ этому присоединяется другой существенный характеръ, именно, что архитектура недовольствуется копаніемъ пещеръ, но является какъ-бы неорганическою какою-то природою, построенною рукою человѣка, вездѣ, гдѣ только она необходима для предположенной цѣли.

Другіе народы строили подобныя священныя гробницы для трупа покойника, заключеннаго подъ ними. Гробница Мавзола въ Каріи, Адріана, (теперь крѣпость св. Ангела въ Римѣ) дворцы отличной постройки, сперва воздвигнутые для какого нибудь покойника, славились уже въ древности. Здѣсь находимъ, по описанію Угдена (Wolf's und Buthmanns Mus. B. 1.5.536) родъ памятниковъ, которые по строенію и придаточнымъ частямъ подражали, конечно въ малыхъ размѣрахъ, храмамъ, посвященнымъ богамъ. При такомъ храмѣ находился садъ, цвѣтникъ, фонтанъ, виноградникъ, далѣе часовни, въ

которыхъ помѣщались статуи умершихъ, въ формѣ боговъ. Подобные памятники съ статуями умершихъ, въ видѣ Аполлона, Венеры, Минервы воздвигались во времена императоровъ. Эти фигуры и весь монументъ означали, въ подобную эпоху, апотеозъ, это былъ храмъ покойнаго. Также у Египтянъ бальзамированіе, эмблемы, ящикъ все показывало, что покойный превращенъ въ Озириса (osiridé).

Но истинными постройками такого рода, и величественными и простыми всегда остаютя тѣже Египетскія пирамиды. Здѣсь является искусство строенія, въ собственномъ смыслѣ, и существенная линія, прямая, вообще правильность и простота геометрическихъ формъ. Ибо архитектура, какъ чисто внѣшняя оболочка, какъ неорганическая натура, неспособная облечься въ наружность недѣлимаго существа, быть одушевленною, оживленною духомъ, обитающимъ въ ней, можетъ представить въ своей наружности только одну форму, чуждую духа. А эта форма, внѣшняя у ней, не есть органическая, она—отвлеченная, математическая. Хотя пирамида начинаетъ уже представлять назначеніе какого нибудь дома, однако у ней прямоугольная форма не вездѣ еще преобладаетъ, какъ у дома собственно. Она также имѣетъ назначеніе только для себя, невходящее въ простую сообразность съ какою нибудь цѣлью. Она также склоняется, непосредственно обращается сама на себя отъ основанія до вершины, безъ перерыва.

Это можетъ служить намъ переходомъ отъ символической или независимой архитектуры къ архитектурѣ собственной, то есть, подчиненной какой нибудь положительной цѣли.

Для послѣдней существуютъ двѣ точки исхода. Одна точка—символическая архитектура; другая точка — потребность и сообразность средствъ, могущихъ удовлетворить ее. Въ символическихъ твореніяхъ, какъ мы

выше ихъ разсматривали, архитектурное приспособленіе частей къ какой нибудь цѣли, есть простое придаточное, есть расположеніе, чисто внѣшнее. Противопопожная крайность здѣсь—домъ, такой, какого требуютъ первыя нужды, столбы или стѣны, возвышающіяся вертикально съ балками положенными сверху подъ прямымъ угломъ, и все покрыто кровлею. Пусть необходимость этого расположенія ясна сама по себѣ, не объ ней дѣло; но объ архитектурѣ собственно, какъ мы ее изучаемъ, подъ именемъ классической, въ нуждѣ ли она зачалась, или въ созданіяхъ чисто символическихъ, ведущихъ насъ натурально къ постройкамъ, обозначеннымъ цѣлью положительной пользы? — вотъ что существенно нужно рѣшить.

Необходимость производитъ въ архитектурѣ формы только правильныя, говорящія только разуму. Таковы: прямыя линіи, прямые углы, ровныя поверхности. Ибо въ архитектурѣ, подчиненной полезному, все, составляющее цѣль собственно, отрѣшенную цѣль: то есть, статуя, сами люди, собраніе вѣрныхъ, или народъ, собирающійся для сужденія о своихъ общихъ интересахъ— все это не просто относится къ удовлетворенію физическихъ нуждъ, а къ религіознымъ или политическимъ идеямъ. Первая потребность, въ частности, есть потребность устроить защиту для изображенія, статуи, священнаго предмета, вообще преставляемаго собственно для себя и тамъ находящагося. Мемноны, Сфинксы напр. стоятъ на мѣстахъ открытыхъ, или въ священномъ лѣсу, окруженные внѣшней природой. Но подобныя представленія и, еще болѣе, фигуры божествъ въ человѣческой формѣ, извлекаются изъ другой области, а не изъ области физической натуры; они принадлежатъ міру воображенія. Они—творенія человѣческаго искусства. Слѣдовательно, окружающій приборъ, доставляемый природою, имъ уже недостаточенъ. Для своего внѣшняго существо-

ванія они имѣютъ надобность въ какомъ нибудь жилищѣ, въ какой нибудь оболочкѣ, одного съ ними происхожденія, то есть, чтобы они также вышли изъ воображенія человѣка. Только въ жилищѣ, устроенномъ искусствомъ, боги находятъ приличную для себя стихію. Но тогда, этотъ внѣшній памятникъ не имѣетъ своего предмета въ себѣ; онъ служитъ другой цѣли, а несобственной, и тѣмъ самымъ падаетъ подъ законъ сообразности съ цѣлью.

Однако, эти формы, въ которыхъ замѣчается одна польза, чтобы возвыситься до красоты, должны оставить первоначальную простоту; онѣ должны кромѣ симметріи приближаться къ органическимъ формамъ, живымъ, возвращающимся къ себѣ, болѣе богатымъ, болѣе разнообразнымъ. Тогда вниманіе обращается къ подробностямъ (деталямъ), къ предметамъ, доселѣ принебреженнымъ. Начинаютъ серьезно заниматься усовершенствованіемъ нѣкоторыхъ сторонъ, украшеніями, совершенно не нужными для простой полезной цѣли. Такъ, карнизъ тянется прямою линіей и оканчивается на двухъ оконечностяхъ. Также и столбъ, который долженъ поддерживать карнизы или кровли, поднимается выше земли, достигая своего конца тамъ, гдѣ опирается на него карнизъ. Архитектура полезнаго выведетъ точки раздѣла и образуетъ ихъ по правиламъ искусства; между тѣмъ какъ органическое представленіе, напр. растеніе, человѣкъ представятъ конечно и верхъ и низъ, но сформированныя натурально органическимъ образомъ; оно отличитъ себя ногами и головою, а въ растеніяхъ корнями и вѣнчикомъ.

Символическая архитектура, напротивъ, беретъ свою точку исхода, болѣе или менѣе, въ подобныхъ органическихъ формахъ, какъ это видно въ сфинксахъ, мемнонахъ и проч. Но не можетъ вполнѣ освободиться отъ прямой линіи, отъ правильности въ стѣнахъ, воротахъ,

карнизахъ, обелискахъ, и вообще, когда хочетъ архитектурно поставить и помѣстить эти колоссы скульптурнаго рода, то должна призвать на помощь равенство въ величинахъ и промежуткахъ, ровность аллей, однимъ словомъ, порядокъ и правильность, характеризующія собственно строительное искусство. И такъ она владѣетъ двумя началами. Однако, пока не совершится соединеніе ихъ посредствомъ классической архитектуры, которая, хотя соображается съ какою нибудь полезною цѣлью, все же остается изящною архитектурой, она заключаетъ ихъ такимъ образомъ, что не сливаясь вмѣстѣ, онѣ все еще отдѣлены.

Переходъ мы можемъ понимать такъ: архитектура, доселѣ независимая, должна образовать формы органическаго царства по математическимъ законамъ правильности и возвыситься до сообразности съ цѣлью; съ другой стороны, простая правильность формъ должна идти на встрѣчу началу органической формы. Тамъ, гдѣ обѣ крайности встрѣчаются и проникаютъ себя взаимно, тамъ раждается изящная архитектура, собственно классическая.

Это единство по своему дѣйствительному началу, ясно высказывается въ прогрессѣ, уже открытомъ въ прежней архитектурѣ, въ усовершенствованіи колонны. Конечно, для устроенія ограды необходимы стѣны. Но стѣны могутъ существовать и независимо, какъ мы видѣли, не образуя истиннаго убѣжища. Для сего окружность боковыхъ стѣнъ недостаточна; должно прибавить кровлю. Кровля имѣетъ нужду въ подпорѣ; самое простое средство къ тому колонны, которыхъ назначеніе и существенно и важно, они въ семъ отношеніи, должны служить *подпорою*. Но тамъ уже не нужны стѣны, въ строгомъ смыслѣ, гдѣ дѣло идетъ только о подпорѣ, потому что подпирать есть механическое отношеніе и принадлежитъ къ области тяжести и ея законамъ. Здѣсь

тяжесть тѣла, вѣсъ соединяются въ его центрѣ тяжести. На этомъ центрѣ ему надобно опираться, дабы покоиться плотно, не боясь упасть. А это позволяетъ колонна. У ней сила подпоры представляется глазу доведенною до наименьшаго матеріальнаго средства. Что стѣна производитъ съ большею тратою средствъ, то также хорошо выполняютъ нѣсколько колоннъ; и очень изящно въ классической архитектурѣ не ставить колоннъ больше, нежели сколько нужно для поддержанія балокъ или зданія, опирающагося на нихъ. Въ архитектурѣ, собственно, колонны составляютъ простое украшеніе, но къ истинной красотѣ не служатъ. И колонна, стоящая одна, сама по себѣ, не выполняетъ своего назначенія. Правда, воздвигали и тріумфальныя колонны, напр. славная колонна Траянова, Наполеонова, Александровская, но онѣ только пьедесталы для статуй. Притомъ, онѣ облечены барельефами въ память и въ честь героевъ, которыхъ изображенія поддерживаютъ.

Что касается колонны, теперь надобно замѣтить, что въ теченіи развитія архитектуры она должна удаляться отъ натуральной и конкретной формы, чтобы достичь отвлеченной формы, приличной и ея цѣли и красотѣ.

Такъ какъ независимая архитектура имѣетъ свою точку исхода въ органическихъ формахъ, то она можетъ овладѣть человѣческими формами. Въ Египтѣ напр. человѣческія фигуры, мемноны служатъ частію колоннами. Но тамъ они излишни, потому что, собственно говоря, не ихъ назначеніе служить подпорою. У Грековъ находимъ другой родъ. Тамъ, гдѣ колонны назначены служить единственно подпорами, тамъ встрѣчаемъ каріатиды. Но каріатиды можно употреблять только въ малыхъ размѣрахъ; не одобряютъ употребленія человѣческой формы, страждущей подъ тяжестію этихъ массъ. А каріатиды представляютъ характеръ такого подавле-

нія; даже въ костюмахъ ихъ видно рабство, осужденное носить подобныя тяжести.

Въ такомъ случаѣ, натуральная органическая форма для столбовъ и подпоръ ихъ, въ значеніи подпоры, есть дерево; вообще растенія, пень, гибкій стволъ, стоящій вертикально. Древесный пень уже натурально имѣетъ свой вѣнецъ, сучья, вѣтви цвѣты. Египетская архитектура также заимствуетъ эти формы. Но онѣ еще не освободились непосредственно отъ природы, чтобы принять простой характеръ, приличный ихъ назначенію. Въ семъ отношеніи, грандіозное въ стилѣ дворцовъ и египетскихъ храмовъ, колоссальный характеръ колоннадъ, огромное ихъ число, гигантскіе размѣры цѣлаго повергаютъ зрителя въ удивленіе и изумленіе. Здѣсь колонны въ величайшемъ разнообразіи выходятъ изъ формъ растительнаго царства. Стволы лотуса и другихъ деревьевъ вытягиваются колоннами и отдѣляются одни отъ другихъ. Въ колоннахъ напр. не всѣ колонны имѣютъ туже фигуру, но отличаются одна отъ другой или по двѣ или по три. Деполъ въ своемъ сочиненіи о Египетскомъ походѣ собралъ много подобныхъ формъ. Цѣлое не имѣетъ еще формы математически правильной. Основаніе походитъ на луковицу, листъ выходитъ изъ корня, какъ листъ тростника; иногда и цѣлый пучекъ листьевъ выходитъ изъ корня, какъ у различныхъ растеній. Потомъ изъ этого основанія къ верху идетъ стволъ, свѣжій, гибкій, вертикально, прямою линіею или витою колонною. Самая капитель составлена изъ сплетенія вѣтвей и листьевъ, представляющихъ форму цвѣтка. Однако подражаніе природѣ невѣрно. Формы растеній расположены архитектурнымъ образомъ; онѣ приближаются къ круговымъ линіямъ геометрическимъ, даже къ прямой линіи; такъ что эти колонны въ своей совокупности представляютъ глазу что-то подобное тому, что называется арабескомъ.

Здѣсь мѣсто поговорить объ *Арабескахъ*. По самой идеѣ, они принадлежатъ къ переходнымъ формамъ органической натуры, употребляемымъ архитектурой, къ строго правильнымъ формамъ архитектуры собственно. Но когда она освободилась отъ своего начала и развивается по своему истинному назначенію, то низводитъ арабески на степень украшенія, на степень пріятнаго. Тогда это суть переплетшіяся растенія, фигуры животныхъ и людей, выходящія изъ этихъ растеній или смѣшивающіяся съ ними, или животныя, ходящія по нимъ. Если эти арабески удерживаютъ символическій смыслъ, то тѣмъ не менѣе должны показывать переходъ отъ одного царства къ другому, иначе они будутъ только игрою воображенія, которое занимается сближеніемъ, сочетаніемъ, переплетеніемъ различныхъ формъ природы. Въ подобныхъ архитектурныхъ украшеніяхъ, гдѣ воображеніе можетъ позволить себѣ причуды всякаго рода, какъ въ деревянной мебели, въ камнѣ, въ одеждѣ и проч. главный характеръ и основное правило требуютъ, чтобы растенія, листья, цвѣты, животныя сближались, сколько возможно, съ неорганическою и геометрическою формою. Вотъ почему часто находили жесткость въ арабескахъ и невѣрное подражаніе органическимъ формамъ. Потому-то не рѣдко бранили ихъ, бранили искусство, употреблявшее ихъ. Особенно критиковали ихъ въ живописи, хотя самъ Рафаэль писалъ арабесками въ большомъ размѣрѣ, но съ умомъ, разнообразіемъ, съ граціей, въ которыхъ никто не превзошелъ его. Конечно, арабески противны природѣ и по отношенію органическихъ формъ и по отношенію механическихъ законовъ. Но эта невѣрность есть не только право искусства, вообще, но и обязанность архитектуры. Потому что ею только живыя формы, не свойственныя, впрочемъ, архитектурѣ, прилагаются къ истинному архитектурному стилю и приходятъ въ гармонію съ нимъ. Для этого всего легче

служитъ растительное царство. Такъ на Востокѣ оно роскошно употребляется въ арабескахъ. Притомъ, растенія — существа нечувствующія. Натурально, они могутъ служить архитектурѣ, потому что сами образуютъ защиту отъ дождя, отъ вѣтра, солнца и вообще не имѣютъ свободныхъ волненій, которыя въ высшемъ царствѣ укрываются отъ правильности математическихъ линій. Листья ихъ, употребленныя архитектурно, уже правильныя сами по себѣ, еще исправляются, такъ что представляютъ круглыя или прямыя линіи, болѣе строгія; и потому все, что можно бы почитать принужденнымъ, мало натуральнымъ или жесткимъ въ растительныхъ формахъ должно быть почитаемо видоизмѣненіями, которымъ они подвергались, примѣняясь къ архитектурной цѣли.

Однимъ словомъ, съ колонною, архитектура собственно, оставляетъ чисто органическія формы, чтобы принять математическую правильность, и, впрочемъ, сохраняетъ нѣчто, напоминающее органическое царство. Эти двѣ точки исхода, то есть, потребность собственно и свобода, незнающая никакой полезной цѣли, должны обозначиться здѣсь, такъ какъ истинная архитектура есть соединеніе двухъ началъ. Прекрасная колонна начинаетъ формою, занятою у природы, потомъ образована въ столбъ и наконецъ принимаетъ правильную и геометрическую форму.

ВТОРАЯ ГЛАВА.

—

КЛАССИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Архитектура, занимающая истинное свое мѣсто, приличное по ея идеѣ, должна имѣть какой нибудь смыслъ, служить какой нибудь цѣли, которая находится не въ ней. Тогда она дѣлается простымъ неорганическимъ приборомъ, какимъ то цѣлымъ, упорядоченнымъ, устроеннымъ по законамъ тяжести. Въ тоже время ея формы имѣютъ строгую правильность прямыхъ линій, угловъ, круга, численныхъ и геометрическихъ отношеній; онѣ подчинены мѣрѣ, ограниченной въ себѣ, и постояннымъ правиламъ. Красота ея состоитъ въ этой самой правильности, освобожденной отъ всякой непосредственной смѣси съ формами органическими, человѣческими и символическими. Хотя она служитъ чуждой цѣли, но составляетъ цѣлое, совершенное въ себѣ, выказываетъ во всѣхъ частяхъ свою существенную цѣль и, въ гармоніи своихъ отношеній, преобразуетъ полезное въ изящное. Архитектура на этой степени соотвѣтствуетъ собственной идеѣ, точно потому, что не способна представлять духъ и мысль въ ихъ истинной дѣйствительности, такъ какъ можетъ представлять матерію и формы неодушевленной природы только дѣлая изъ нихъ простое отраженіе.

Въ изслѣдованіи этой архитектуры, соединяющей по своему характеру красоту съ формою мы принимаемъ такой порядокъ:

1. Сначала опредѣлимъ точнѣе *общую* ея идею и существенный ея характеръ.

2. Потомъ опишемъ *частные* характеры архитектурныхъ формъ, проистекающіе изъ цѣли, для которой создано архитектурное твореніе.

3. Наконецъ бросимъ взглядъ на формы еще болѣе частныя, нежели какія представляетъ намъ въ своемъ развитіи классическая архитектура.

Однако ни въ одномъ изъ этихъ отношеній я не войду въ подробности. Я ограничусь самымъ общимъ, тѣмъ больше, что здѣсь мы находимъ больше простоты, чѣмъ въ символическомъ искусствѣ.

I Общій характеръ классической архитектуры.

Не разъ уже было говорено, что главный характеръ архитектуры, собственно, состоитъ въ томъ, что выражаемая ею идея не находится исключительно въ самомъ твореніи архитектуры, чтобы сдѣлало изъ него символъ независящій отъ идеи, но въ томъ, что эта идея, напротивъ, нашла свое независимое существованіе внѣ архитектуры. Она можетъ осуществиться двумя способами: или другое какое нибудь искусство съ большимъ разумѣніемъ (въ классическомъ искуствѣ это, главнымъ образомъ, скульптура) создаетъ образъ и представленіе этой идеи, или человѣкъ олицетворяетъ ее въ себѣ живымъ образомъ, въ своей жизни и въ своихъ дѣйствіяхъ. Кромѣ того эти два способа можно и соединять. Такъ, архитектура Вавилонянъ, Индѣйцевъ, Египтянъ въ образахъ, имѣющихъ собственное значеніе и собственную цѣнность, символически представляетъ то, на что эти народы смотрѣли, какъ на отрѣшенное, истинное. Съ другой стороны, она покровительствуетъ человѣку, не смотря на смерть, хранитъ его въ натуральной формѣ. Тогда замѣчаемъ, что духовный предметъ уже отдѣлился отъ творенія архитектуры, имѣетъ

независимое бытіе, архитектура только служитъ ему. Онъ то даетъ памятнику настоящій смыслъ и составляетъ его истинную цѣль. Цѣль становится уже правящимъ началомъ, господствующимъ въ цѣломъ твореніи, опредѣляетъ его основную форму, его скелетъ, такъ сказать, и не позволяетъ ни матеріямъ, ни фантазіи, ни произволу являться независимо отъ себя, на свой собственной счетъ, какъ это бываетъ въ символической или романтической архитектурѣ. Послѣднія, дѣйствительно, не смотря на сообразность съ цѣлью, роскошествуютъ въ придаточныхъ, въ многочисленныхъ и разнообразныхъ формахъ.

Въ сужденіи объ архитектурномъ созданіи этого рода спрашивается прежде всего именно о его цѣли и назначеніи, объ обстоятельствахъ его постановки. Сообразовать постройку съ климатомъ, мѣстомъ и окружающимъ пейзажемъ, и въ соблюденіи всѣхъ этихъ условій сообразоваться съ главною цѣлью, производить цѣлое, котораго всѣ части направлялись бы къ свободному единству, вотъ общая задача, полное разрѣшеніе которой должно открывать вкусъ и талантъ архитектора.

У Грековъ главнымъ предметомъ архитектуры сдѣлались открытыя постройки, храмы, колоннады, и портики, въ которыхъ можно было днемъ и отдохнуть и погулять, подходы, какъ знаменитая лѣстница, ведущая въ Акрополисъ, въ Афины. Частные домы были, впрочемъ, очень просты. Напротивъ, у Римлянъ вездѣ выказывалась роскошь частныхъ домовъ, особенно виллъ; также великолѣпіе императорскихъ дворцовъ, публичныхъ бань, театровъ, цирковъ, амфитеатровъ, водопроводовъ фонтановъ и пр. Но зданія, у которыхъ польза—господствующій характеръ, не всегда оставляютъ мѣсто изящному, какъ украшенію, больше или меньше. Религіозная цѣль представляетъ въ этой сферѣ наибольшую свободу; храмъ, какъ охраненіе божественнаго пред-

мета, принадлежитъ уже изящнымъ искусствамъ и устроенъ скульптурою для статуи бога.

Не смотря на эти предписанныя цѣли архитектура, собственно, является теперь свободнѣе символической архитектуры на вышесказанной степени, занимавшей у природы органическія формы, даже свободнѣе скульптуры, которая принуждена усвоить человѣческую форму, какая ей представится, держаться ея существенныхъ размѣровъ, а классическая архитектура сама изобрѣтаетъ свой планъ и свою общую фигуру по цѣли, совершенно умственной. Что касается внѣшней формы, она, за неимѣніемъ прямаго образца, совѣтуется только съ хорошимъ вкусомъ. Такую наибольшую свободу, въ самомъ дѣлѣ, надобно уступить ей, въ нѣкоторомъ отношеніи. Но область ея остается ограниченною, а трактатъ о классической архитектурѣ, вообще, становится чѣмъ-то отвлеченнымъ, съ своею неизбѣжною сухостію, по причинѣ строгости математическихъ формъ. Фридрихъ Шлегель называлъ архитектуру *замерзшею музыкой.* И въ самомъ дѣлѣ, архитектура и музыка опираются на гармоніи отношеній, приводимыхъ къ цифрамъ, потому скоро обнимаемыхъ умомъ въ своихъ существенныхъ чертахъ. Типъ, служащій основаніемъ общему плану и его простымъ отношеніямъ, серьезнымъ, величественнымъ, или пріятнымъ и граціознымъ, данъ, такимъ образомъ, какъ выше сказано, домомъ. Это—стѣны, колонны, подпоры, расположенныя по геометрическимъ формамъ, какъ формы хрусталя. Что касается натуры этихъ отношеній, ихъ нельзя привесть къ численнымъ выкладкамъ и пропорціямъ вполнѣ точнымъ. Однако длинный квадратъ напр. съ прямыми углами для глаза пріятнѣе простаго квадрата, потому что продолговатая фигура въ равенствѣ имѣетъ неравенство. Она представляетъ пріятное отношеніе уже тѣмъ, что одно измѣреніе, широта, есть половина другаго, длины.

Узкая и длинная фигура, напротивъ, неграціозна. Тамъ, въ тоже время, должны быть соблюдены механическія отношенія между подпертымъ и подпирающимъ, по истинной ихъ мѣрѣ и точной ихъ пропорціи. Такимъ образомъ, тяжелый брусъ не долженъ покоиться на изящной, но тонкой колоннѣ и на оборотъ, не требуются толстыя подпоры для поддержанія легкой тяжести. Во всѣхъ этихъ отношеніяхъ: ширины къ длинѣ и высотѣ зданія, высоты колоннъ къ ихъ толщинѣ, въ промежуткахъ, число колоннъ, видъ, разнообразность или простота украшеній, величина бордюръ и пр. у древнихъ господствуетъ натуральная соразмѣрность, которую умѣлъ находить главнымъ образомъ вполнѣ необмачивый смыслъ Грековъ. Подробности кое гдѣ отступаютъ у нихъ отъ правила, но въ цѣломъ, существенныя отношенія соблюдены и никогда не выходятъ изъ условій красоты.

II. Частные характеры архитектурныхъ формъ.

1. Долго спорили, какъ сказано выше, о томъ, гдѣ архитектура должна имѣть точку исхода, въ каменныхъ или деревянныхъ постройкахъ, и зависятъ ли архитектурныя формы отъ этого различія въ матеріалахъ? Для архитектуры собственно, такъ какъ она даетъ преобладаніе елементу полезнаго и развиваетъ основной типъ дома, деревянная постройка въ самомъ дѣлѣ можетъ почесться первоначальною.

Такъ и поступилъ Гиртъ, слѣдуя Витрувію, за что навлекъ на себя толпу критиковъ. Я выскажу въ нѣсколькихъ словахъ собственное мнѣніе объ этомъ спорномъ пунктѣ.—Общій способъ олицетворять вещи есть, воображать какой нибудь отвлеченный, простой законъ для объясненія связнаго произведенія, какъ оно представляется намъ, и развитый прежде. Въ этомъ смыслѣ

Гиртъ ищетъ основной образецъ для архитектурныхъ зданій у Грековъ-какъ бы первоначальную теорію, какъ анатомическій скелетъ. И его находитъ онъ и по формѣ и по матеріаламъ въ домѣ и деревянной постройкѣ. Дѣйствительно, домъ первоначально построенъ былъ, какъ убѣжище, защита отъ снѣга, дождя, перемѣнъ воздуха, отъ животныхъ и даже отъ людей. Онъ требуетъ окружности, запертой со всѣхъ сторонъ, дабы въ него могло заключиться и семейство или большое общество лицъ, жить въ немъ вмѣстѣ, помогать другъ другу въ нуждахъ и занятіяхъ. Домъ есть произведеніе, котораго части устроены на службу цѣлямъ человѣческимъ. Также человѣкъ, строя домъ, запасается многими вещами и назначаетъ его для многихъ цѣлей. Строеніе подраздѣляется, образуетъ совокупность комнатъ, которыя по законамъ тяжести располагаются въ пользу твердости и прочности, по необходимости дать устойчивость зданію, запирать его, поддерживать верхнія части, горизонтальныя въ томъ же состояніи, крѣпко связывать приходящіяся къ угламъ спаями и пр. Далѣе, домъ, конечно, требуетъ и цѣлой окружности,- и въ ней стѣны всего приличнѣе и безопаснѣе. Въ этомъ отношеніи каменная постройка кажется лучше соотвѣтствуетъ цѣли. Но можно составить стѣну изъ столбовъ стоймя, рядомъ одинъ съ другимъ и на нихъ класть балки, которыя будутъ и связывать и укрѣплять столбы, подпирающія ихъ подъ прямымъ угломъ. Цѣлое оканчивается кровлею или покрышкою. Впрочемъ, въ домахъ божіихъ, въ храмахъ главная цѣль состоитъ не столько въ томъ, чтобы устроить запертую окружность и убѣжище, сколько въ устройствѣ зданія, котораго части державали бы другъ друга по отношенію массы и подпоръ. Въ этомъ механическомъ отношеніи деревянная постройка оказывается первою и самою натуральною. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь главное расположеніе соста-

вляютъ подпоры, поперечныя балки, опирающіяся на нихъ и связывающія ихъ. А это отдѣленіе и соединеніе, также образъ группировки, сообразныя цѣли, существенно принадлежатъ деревянной постройкѣ, имѣющей прямо въ деревѣ матеріалы, потребные для своихъ цѣлей. Дерево, не требуя долгой и трудной работы, само представляетъ себя и для столбовъ и для балокъ. Натура сама сработала у него эту форму; оно представляетъ отдѣльныя части, болѣе или менѣе прямыя линіи, которыя можно тотчасъ соединить въ углы прямые, острые, тупые и они представляютъ угольныя балки, подопры, поперечины и кровли. Но камень самъ по себѣ не имѣетъ никакой опредѣленной формы. Если сравнить его съ деревомъ, онъ есть безобразная масса, которая для разбитія и приведенія въ форму требуетъ обработки, дабы куски сложить вмѣстѣ, наложить другъ на друга и вмѣстѣ связать. Нужно много разныхъ операцій, чтобы дать ему форму, полезную сторону, которая есть уже у дерева. Притомъ, камни, въ большихъ массахъ, часто приглашаютъ къ выдалбиванію. Вообще, не имѣя въ себѣ ни какой опредѣлительной формы, они очень способны принимать всѣ формы. Они представляютъ также очень удобные матеріалы и для символическаго и для романтическаго искусства, служатъ для ихъ фантастическихъ формъ, между тѣмъ какъ дерево, по натуральному направленію пня, по прямой линіи, кажется, гораздо непосредственнѣе способно быть употреблено, по этой тѣсной сообразности съ цѣлью, по правильности, составляющей начало классической архитектуры. Въ семъ отношеніи каменная постройка преобладаетъ главнымъ образомъ въ символической архитектурѣ, хотя у Египтянъ , напр. въ ихъ аллеяхъ изъ колоннъ, покрытыхъ карнизами, обнаруживаются потребности, которымъ деревянная постройка удовлетворила бы легче и съ перваго раза. Но на оборотъ, классиче-

ская архитектура не останавливается на деревянной постройкѣ. Напротивъ, когда она усовершилась до той степени, что производитъ изящное, то выполняетъ свои постройки изъ камня; впрочемъ такъ, что съ одной стороны въ архитектурныхъ формахъ всегда выказываетъ первоначальный, оригинальный типъ деревянной постройки, а съ другой стороны присоединяются къ ней характеры, уже не принадлежащіе ей исключительно.

II. Теперь, если мы станемъ изучать, въ главныхъ видахъ, домъ, какъ основной типъ и храмъ, вышедшій изъ него, то существенное можно привесть къ слѣдующимъ положеніямъ.

Разсмотримъ домъ съ механической точки зрѣнія. Сначала, какъ сказано выше, мы, съ одной стороны, имѣемъ часть *подпирающую* (масса архитектурно расположенная для сей цѣли), съ другой *подпертую* часть, —и обѣ связаны между собою для взаимной поддержки и прочности. Въ третьихъ, къ этому присоединяется ограниченіе цѣлой *окружности*, ограниченнаго пространства по тремъ измѣреніямъ: въ длину, ширину и глубину. Теперь, постройка, происходящая изъ сочетанія различныхъ частей, образующая сложное цѣлое, должна показать этотъ характеръ въ своемъ внѣшнемъ видѣ. Отсюда происходятъ существенныя различія, которыя должны явиться въ отдѣльной формѣ и въ видовомъ развитіи каждой части, какъ въ ихъ гармоническомъ соединеніи.

I. *Поддержки*, первыя обращаютъ здѣсь на себя наше вниманіе. Когда дѣло идетъ о массахъ, назначенныхъ служить поддержками, обыкновенно уму представляется стѣна, какъ нѣчто болѣе твердое и болѣе прочное. Вотъ предметъ нашихъ дѣйствительныхъ нуждъ. Но стѣна, какъ мы видѣли, не имѣетъ единственной цѣли служить подпорою; существенное ея назначеніе—составлять ограду и связывать части зданія. И въ романтической архите-

ктурѣ она есть существенный, преобладающій елементъ. Отличительный характеръ классической архитектуры состоитъ въ томъ, чтобы она устроивала свои подпоры какъ подпоры. Для сего она употребляетъ *колонны*, какъ основную стихію, самую близкую къ этой цѣли, самую выгодную для архитектурной красоты.

У колонны одно назначеніе—подпирать; и цѣлый рядъ колоннъ, означающій ограниченіе, ничего не замыкаетъ какъ сплошная стѣна. Собственно говоря, колонны выставляются впереди стѣнъ, свободно стоя сами по себѣ. Единственное назначеніе служить подпорою, имѣетъ необходимымъ слѣдствіемъ то, что колонна прежде всего должна быть въ пропорціи съ тяжестью, лежащею на ней, чтобы она имѣла видъ сообразности съ цѣлью, а потому, должна быть ни слишкомъ слаба, чтобы не казалась подавленною, ни поднималась бы слишкомъ высоко и слишкомъ легко, какъ бы играя своимъ бременемъ.

Если колонны отличаются отъ стѣнъ, образующихъ окружность, то отличаются не больше какъ простые *столбы*. И точно, столбъ вбивается въ землю непосредственно и оканчивается тамъ, гдѣ на него положена тяжесть. При опредѣленной длинѣ точка его начала и конца представляется какъ бы измѣреніемъ отрицательно ограниченнымъ чѣмъ то внѣшнимъ, какъ случайною мѣрою не въ внемъ находящеюся. Но два пункта исхода и окончанія заключаются въ самой идеѣ колонны какъ подпора. Слѣдовательно, они должны казаться въ колоннѣ составляющими существенную ея часть. Вотъ почему изящная архитектура даетъ колоннѣ базисъ и капитель. Правда, у тосканскаго ордена нѣтъ базиса; колонна, кажется, прямо выходитъ изъ земли; но тогда, длина ея для глаза есть чтò то случайное; не извѣстно: глубоко или не глубоко вдавлена она въ землю тяжестью массы, которую подпираетъ. А чтобы ея начало не казалось какъ бы неопредѣленнымъ и произволь-

нымъ, то она должна же имѣть какъ бы ногу, хотя съ намѣреніемъ данную ей, на которой она опирается и которая ясно показываетъ точку ея начала. Искусство тѣмъ указываетъ на двѣ вещи. Оно говоритъ: здѣсь начинается колонна, потомъ рекомендуетъ глазу толщину, твердость опоры, и хочетъ, что бы глазъ смотрѣлъ на нее довѣрчиво. По тому же началу колонна должна оканчиваться капителью, означающею также собственное назначеніе ея подпирать и говоритъ въ тоже время: здѣсь оканчивается колонна. Эта необходимость обращать вниманіе на начало и конецъ подпоры, и съ намѣреніемъ, составляетъ истинную причину базиса и капители. Это подобно кадансу въ музыкѣ, который требуетъ яснаго, сильнаго обозначенія; и въ книгѣ фраза оканчивается точкою, а начинается прописною буквою. Особенно, въ среднихъ вѣкахъ, начало книги обозначалось большими раскрашенными буквами; оканчивалось оно другими украшеніями. Значитъ, хотя базисъ и капитель выходятъ изъ границъ строгой необходимости, однако не надобно считать ихъ простымъ украшеніемъ, или производить ихъ отъ подражанія египетскимъ колоннамъ, напоминающимъ типъ растеній. Органическія формы, какъ представляетъ ихъ скульптура, у животныхъ и человѣка, имѣютъ начало и конецъ въ себѣ самихъ, въ своихъ свободныхъ очеркахъ; потому что границы внѣшней формы внутри и внѣ назначаетъ имъ живой, одушевленный организмъ. Архитектура, напротивъ, не имѣетъ для колоннъ и ихъ внѣшней фигурности другаго средства, кромѣ указанія механическаго характера подпоры и характера разстоянія базиса отъ того пункта, въ которомъ подпертая тяжесть оканчиваетъ колонну. Но частныя стихіи, входящія въ это опредѣленіе, принадлежа также колоннѣ, должны также выставляться рельефно и сформироваться искусствомъ. Точная ея длина, различныя пропорціи внизу и вверху

и пр. не должны казаться просто случайными и находиться въ нихъ по дѣйствію посторонней причины, но представляться какъ бы выходящими изъ самой ея натуры.

Что касается другихъ формъ колонны, кромѣ базиса и капители, колонна имѣетъ форму во первыхъ круглую, цилиндрическую; потому что она должна казаться свободною, ограниченною только собою. А простѣйшая линія, съ математическою точностію ограничивающаяся, однимъ словомъ—самая правильная, есть кругъ. Потому колонна уже показываетъ въ своей формѣ, что ей не предоставлено представлять поверхность сплошную, массивную, непрерывную, подобно столбамъ, отесаннымъ подъ прямымъ угломъ и поставленнымъ рядомъ для составленія стѣны, но единственная цѣль ея —служить подпорою, впрочемъ свободною, какова она и есть. Еще болѣе, поднимаясь вертикально, колонна съ трети высоты своей немного утончается. Контуръ ея и толщина уменьшаются, потому что нижнія части обязаны подпирать верхнія и также глазу представить это механическое отношеніе колонны, разсматриваемое по себѣ. Наконецъ, колонны часто вырѣзываются желобками въ длину, во первыхъ для того, чтобы умножить форму, простую въ себѣ; а во вторыхъ, чтобы показать этимъ раздѣленіемъ колонну гораздо толще, если это нужно.

Хотя колонна стои́тъ отдѣльно сама для себя, однако должна показывать, что она стоитъ не сама по себѣ, но для массы которую подпираетъ. Если домъ надобно окружить со всѣхъ сторонъ, одной колонны недостаточно, она должна умножиться, потребенъ цѣлый рядъ колоннъ. Теперь, если колонны должны поддерживать одну тяжесть, общую, которая въ тоже время опредѣляетъ ихъ ровную высоту и связываетъ между собою, то эта тяжесть есть балка. Это ведетъ насъ отъ под-

поры собственно къ ея противоположности, къ тому, что подпирается.

2. Подпираемое колонною есть *балка*, лежащая на ней. Первое отношеніе, замѣчаемое здѣсь, есть расположеніе подъ прямымъ угломъ; потому что почва уровня, по закону тяжести, одна можетъ быть твердая, приличная, а прямой уголъ одинъ ручается за прочность. Острые, тупые углы, напротивъ, неопредѣленны, измѣнчивы еще и случайны въ своихъ размѣрахъ.

Существенныя стихіи балки сочетаются такъ:

На колоннахъ, ровныхъ по высотѣ, поставленныхъ въ прямой линіи, непосредственно опирается *Архитрава*, главная балка, связывающая колонны между собою и лежащая на нихъ своею тяжестью. Какъ простая балка, она требуетъ формы, представляющей четыре плоскія поверхности, прямоугольныя во всѣхъ размѣрахъ и должнымъ образомъ прилаженныя. Совершенная правильность—больше отъ нихъ и не требуется. Но какъ Архитрава, подпертая колоннами, подпираетъ и другія балки, отправляющія въ свою очередь должность подпоры, то архитектура, совершенствуясь, выказываетъ и это двойное назначеніе въ главной балкѣ, представляя подпору въ верхней части, дѣлая выступъ листелями. По этому, слѣдовательно, главная балка находится въ отношеніи не только съ колоннами ее поддерживающими, но и съ тяжестью лежащею на ней.

Вотъ что составляетъ *Фризъ*. Фризъ слагается, съ одной стороны, изъ головъ кровельныхъ балокъ, лежащихъ на главной балкѣ, а съ другой—изъ ихъ промежуточныхъ пространствъ. Отъ того фризъ имѣетъ уже существенно отличное существованіе, какъ архитрава и долженъ обозначать ее въ послѣдствіи болѣе рѣзко, особенно когда архитектура, выполняя каменныя работы, слѣдуетъ еще съ большою точностію основному типу деревяннаго дома. Это полагаетъ начало различія

Триглифовъ и *Метоповъ*. Въ самомъ дѣлѣ, триглифы суть головы балокъ, представляющихъ раздѣленія. Метопы суть треугольныя пространства между триглифами. Въ первыя времена они вѣроятно оставались пустыми, въ послѣдствіи ихъ стали наполнять, прикрывать и украшать барельефами.

Теперь фризъ, покоющійся на архитравѣ, поддерживаетъ въ свою очередь корону или *карнизъ*. Карнизъ назначается поддерживать крышу, оканчивающую высоту зданія. Въ этомъ отношеніи бываютъ два способа: одинъ горизонтальный и подъ прямымъ угломъ, другой косвенный, или въ вершинѣ понижающійся тупымъ угломъ. Если мы обратимся только къ необходимому, то кажется, въ южныхъ странахъ, мало терпящихъ отъ дождей и непогоды, потребна защита только отъ солнца,—и для домовъ достаточно горизонтальной кровли подъ прямымъ угломъ. Въ сѣверныхъ странахъ, напротивъ, требуется защита отъ дождя, который бы скатывался, отъ снѣга, который бы не накоплялся—и крышу должно принаровлять къ этой цѣли. Впрочемъ, въ изящной архитектурѣ потребность одна не должна рѣшать дѣло, потому что искусство удовлетворяетъ и высшимъ требованіямъ красоты и граціи. Что возвышается отъ земли вертикально, то должно быть представлено съ основаніемъ или ногою, на которой опираются, которая служитъ поддержкою. Иногда колонны и стѣны въ архитектурѣ собственно представляютъ видъ матеріальной подпоры. Верхняя часть, кровля, напротивъ, не должна ничего подпирать, а только быть подпертою и показывать въ своей формѣ это отличіе. Значитъ, она должна строиться такъ, чтобы не могла уже подпирать, а потому оканчиваться острымъ угломъ или тупымъ. Такъ, у древнихъ храмовъ нѣтъ горизонтальныхъ крышъ; покрышка состоитъ изъ плоскостей, соединяющихся тупыми углами. Такое окончаніе заранѣе сообразно съ красотою; по-

тому что горизонтальная не представляетъ цѣлаго конченнаго; ибо всякая горизонтальная плоскость можетъ еще подпирать, что не возможно для линіи, въ которой соединяются двѣ плоскости наклонной кровли. И въ живописи, въ группировкѣ фигура, насъ больше удовлетворяющая, есть пирамидальная форма.

3. Послѣдній пунктъ нашего разбора касается *окружности*, запертой со всѣхъ сторонъ, или *стѣнъ*. Колонны подпираютъ; конечно онѣ образуютъ окружность, но незащищаютъ. Именно, онѣ составляютъ противное внутренности, совершенно запертой стѣнами. Слѣдовательно, если нужна вполнѣ такая окружность, то надобно употребить толстыя, прочныя стѣны, что и видимъ въ постройкѣ храмовъ. Что же касается до такихъ стѣнъ, объ нихъ можно сказать одно, что они должны возвышаться прямою линіей, образовать плоскости, перпендикулярныя въ почвѣ, потому что стѣны, поднимающіяся острыми или тупыми углами, представляются глазу такимъ строеніемъ, которое грозитъ паденіемъ; направленіе ихъ не твердо. Если онѣ и поднимаются подъ тѣмъ или другимъ угломъ, то это можетъ быть чисто случайно. Итакъ, геометрическая правильность и сообразность средствъ съ цѣлью опять требуютъ прямаго угла.

Теперь, такъ какъ стѣны могутъ служить и защитою и подпорою, а колонны служатъ только подпорою, то выходитъ непосредственное слѣдствіе: колонны можно понизить и соединить толстыми стѣнами, въ такомъ случаѣ, когда нужно удовлетворить двумъ различнымъ потребностямъ. Такъ, Гиртъ, слѣдуя Витрувію, основаніемъ своей первоначальной постройки полагаетъ четыре угловые столба. Но гдѣ дѣло идетъ о потребности защиты и если хотятъ полуколоннъ, то надобно, по его словамъ, чтобы послѣднія были вдавлены въ стѣны. Видно, полуколонны принадлежатъ самой глубокой древно-

сти. Гиртъ говоритъ притомъ, что употребленіе полуколоннъ не моложе самой архитектуры, изъ таковаго начала онъ заключаетъ объ ихъ происхожденіи, то есть, что колонны и столбы, поддерживающіе и носящіе кровли и отверстія требуютъ покрайней мѣрѣ промежуточныхъ стѣнъ для предохраненія отъ солнца и враждебности воздуха. Теперь, если колонны достаточно поддерживаютъ сами по себѣ, то не нужно бы строить такихъ толстыхъ стѣнъ и употреблять такихъ прочныхъ матеріаловъ, какъ у колоннъ; а это объяснилобы, почему колонны обыкновенно выдаются наружу. Это начало можетъ быть и справедливо, но полуколонны, рѣшительно говоря, показываютъ дурной вкусъ, потому что обѣ противуположныя цѣли ставятся такимъ образомъ рядомъ и смѣшиваются безъ внутренней нужды. Безсомнѣнія, можно защищать полуколонны, именно, когда, объясняя колонну такъ строго начинаютъ деревянною постройкою, что почитаютъ ее главнымъ началомъ, даже съ точки защиты. Однако при массивныхъ стѣнахъ колонна не имѣетъ уже смысла; она низводится на степень столба. Ибо колонна, собственно говоря, въ сущности круга, заперта собою. Такимъ совершеннымъ ограниченіемъ она говоритъ глазу, что противится всякому измѣненію въ смыслѣ плоскихъ поверхостей, а слѣдовательно всякому облаченію стѣнъ. И такъ, если хотятъ имѣть опоры въ стѣнахъ, то не колонны нужны а плоскія поверхности, которыя могутъ растягиваться именно такъ, что будутъ составлять стѣны.

Гете, въ одномъ сочиненіи своихъ молодыхъ лѣтъ о нѣмецкой архитектурѣ (1773) сильно нападаетъ на эту систему. «Знатокъ, изъ новой французской школы французскихъ умниковъ, ты говоришь, что первый человѣкъ, котораго изобрѣтательный умъ искалъ средствъ помочь своимъ нуждамъ, воткнулъ четыре кола въ землю,

навязалъ на нихъ сверху четыре жерди и покрылъ все соломою и мохомъ; чтожъ вышло? И еще ложь, что твой шалашъ—древнѣйшiй въ свѣтѣ. На переди двѣ жерди, которыя скрещиваются на вершинѣ, еще двѣ сзади, одна сверху, поперегъ, для довершенiя дѣла, вотъ что есть и остается, какъ каждый день видишь на лагерныхъ палаткахъ, на шалашахъ у виноградниковъ, остается изобрѣтенiемъ самымъ первымъ, но изъ котораго ты никогда неизвлечешь начала для своего свинаго хлѣва.»—Гете хочетъ доказать тѣмъ, что колонны вдавленныя въ стѣны, у построекъ, съ цѣлью защиты, нелѣпы. Онъ не несознаетъ красоты колоннъ, напротивъ очень хвалитъ ихъ; только: «берегитесь, прибавляетъ онъ, употреблять ихъ не кстати. По натурѣ онѣ свободны. Жалки тѣ глупцы, которые врѣзали ихъ развязную фигуру въ сплошную стѣну.» Отсюда онъ переходитъ къ архитектурѣ собственно среднихъ вѣковъ и новѣйшихъ и говоритъ: «колонна нисколько не есть полная часть нашихъ жилищъ; она скорѣе противится сущности всѣхъ нашихъ построекъ. Наши домы не получили начала отъ четырехъ колоннъ, на четырехъ углахъ, а вышли изъ четырехъ стѣнъ, на четырехъ сторонахъ; а стѣны замѣняютъ всѣ колонны, или, лучше сказать, исключаютъ ихъ;—гдѣ вы искусно прибавляете ихъ, онѣ излишни до неудобства. Тоже можно сказать о нашихъ дворцахъ, церквахъ, кромѣ немногихъ случаевъ, о которыхъ не стану тратить и словъ.» Въ этой выходкѣ, произведенной свободнымъ и прямымъ пониманiемъ дѣйствительности, выразилось истинное начало колонны. Точно, въ новѣйшей архитектурѣ находимъ частое употребленiе пилястръ, но ихъ считали тѣнью, отражаемою отъ колоннъ, стоящихъ на переди. Притомъ, онѣ не круглыя, а представляютъ плоскiя поверхности.

Изъ сказаннаго ясно видно, что стѣны и въ самомъ

дѣлѣ могутъ подпирать; но какъ обязанность подпоры исполнена уже колоннами, то въ классической усовершенной архитектурѣ существенная цѣль ихъ должна быть—служеніе защитою. Если онѣ подпираютъ какъ колонны, то колонны теряютъ свое назначеніе, котораго требуютъ отъ нихъ; перестаютъ быть отдѣльными частями зданія. Стѣны, въ свою очередь, не представляютъ уже уму чистую идею, а смѣшанную. Вотъ почему, при постройкѣ храмовъ, средняя зала, въ которой помѣщается изображеніе божества, часто открыта вверху. Если необходима покрышка, то гораздо сообразнѣе съ правилами изящнаго, чтобы она подпирала сама себя. Непосредственное наложеніе архитравы и кровли на окружающую стѣну есть часто дѣйствіе необходимости, потребности, а не свободной архитектурной красоты. Въ классической архитектурѣ нѣтъ надобности подпирать стѣны, которыя скорѣе оказались бы противу цѣли, ибо, какъ сказано выше, онѣ представляютъ болѣе отдѣлки, требуютъ болѣе издержекъ, нежели сколько нужно для службы подпоръ.

Вотъ существенныя начала, которыя должны развиться и принять частныя формы въ классической архитектурѣ.

III. Различныя части, изложенныя нами кратко, должны сохранить для глаза свой *отличительный* характеръ. Это основное правило надобно поддержать. Однако онѣ тѣмъ не менѣе должны соединиться, чтобы составить *гармоническое цѣлое*. Бросимъ взглядъ на эту совокупность, которая въ архитектурѣ можетъ быть только упорядоченіемъ, взаимнымъ соглашеніемъ частей, совершенною соразмѣрностью пропорцій.

Вообще, греческіе храмы представляютъ видъ, удовлетворяющій зрѣнію, насыщающій его, такъ сказать.

Ничто не высоко—слишкомъ; все вытянуто правильно, въ длину и ширину и развивается, не стремясь

вверьхъ. Чтобы видѣть фронтонъ, едвали нужно нарочито поднимать глаза вверьхъ. Напротивъ, глазъ увлекается по длинѣ, между тѣмъ какъ готическая архитектура среднихъ вѣковъ поднимается почти безмѣрно и стремится въ небо. Удревнихъ ширина составляетъ главное, какъ прочная и удобная посадка. Вышина болѣе берется у человѣческаго роста, увеличивается только въ соразмѣрности съ шириною и величиною зданія.

Далѣе, украшенія расположены такъ, что не вредятъ общему выраженію простоты. Образъ украшенія—предметъ очень важный. Древніе, въ особенности Греки, соблюдали здѣсь прекрасную умѣренность. Такъ, эта простота, не прерываемая большими поверхностями и большими линіями, выказывала ихъ меньшими; всякое разнообразіе могло раздавить простоту, а глазу сообщаетъ опредѣленный размѣръ. Когда такое раздѣленіе и такое украшеніе наполнены мѣлкими подробностями до того, что имѣютъ передъ собою только *множество* предметовъ и подробностей, тогда теряется эффектъ большихъ пропорцій и грандіозныхъ размѣровъ. Древніе вообще трудились не съ тѣмъ, чтобы такими средствами показать свои зданія обширнѣе, нежели каковы они на самомъ дѣлѣ, ни съ тѣмъ, чтобы произвесть противуположный эффектъ, разбивая цѣлое перерывами и украшеніями; тогда бы части уменьшились, потеряли единство, а цѣлое явилось бы въ нѣкоторомъ смыслѣ, меньше. Также прекрасные ихъ памятники не имѣютъ формы просто массивной, подавленной, не поднимаются на высоту, безмѣрную въ сравненіи въ своимъ протяженіемъ. Но въ этомъ случаѣ они соблюдаютъ совершенную средину и, не смотря на свою простоту, показываютъ въ тоже время разнообразіе пропорціальное, умѣренное. А прежде всего основный характеръ совокупности и простыхъ ея частей

выказывается самымъ яснымъ образомъ сквозь цѣлое и подробности. Онъ поддерживаетъ недѣлимость цѣлой формы, такъ что въ классическомъ идеалѣ всемірное существо проявляется въ случайномъ и частномъ, откуда получаетъ свою жизненность, но не разсѣевается въ немъ, а напротивъ, господствуетъ надъ ними и гармонируетъ ихъ съ собою.

Что касается до расположенія и раздѣленія храма, то въ этомъ отношеніи должно замѣтить, съ одной стороны, постепенные успѣхи и значительныя усовершенія и въ тоже время много предметовъ, доставшихся по преданію. Главныя части интересныя для насъ суть слѣдующія: *внутренность*, cella (naos) огражденная стѣнами, съ изображеніемъ божества, *средняя часть храма* (pronaos), *задняя часть* (opisthodomos) и наконецъ, колоннада около всего зданія. Витрувій упоминаетъ еще amphiprostylos, то въ началѣ была передняя и задняя часть храма и рядъ колоннъ напереди; къ чему въ послѣдствіи въ peripteros прибавили еще рядъ колоннъ съ каждаго бока; наконецъ, въ высшей степени усовершенія, въ dipteros эти ряды колоннъ удвоивали вокругъ всего храма; въ ypaithros ввели, внутри naos аллеи изъ двухъ рядовъ колоннъ и съ накладками, въ довольномъ разстояніи отъ стѣнъ, чтобы можно было свободно ходить кругомъ, какъ въ наружныхъ галлереяхъ. Витрувій представляетъ какъ образчикъ этого рода храмъ Минервы въ Афинахъ, въ восемь колоннъ, и храмъ Юпитера вь Олимпіи, въ девять колоннъ (Гиртъ Исторія Архитект. III. стр. 14-18 и II. стр. 151).

Опустимъ разности послѣдующихъ временъ, касательно числа колоннъ и относительную ихъ даль отъ стѣнъ, а укажемъ только частное ихъ значеніе какъ колоннадъ и портиковъ и пр. вообще, въ архитектурѣ греческихъ храмовъ.

Въ этихъ простиляхъ и амфипростиляхъ, въ этихъ

простыхъ или двойнныхъ колоннадахъ, ведущихъ прямо на открытый воздухъ, мы видимъ, люди гуляютъ свободно, открыто, по одиночкѣ или группами. Колонны не составляютъ запертой окружности, а такія границы, чрезъ которыя можно ходить во всѣхъ направленіяхъ, такъ что вы вполовину внутри и вполовину наружи, или покрайней мѣрѣ непосредственно можете ходить на открытомъ воздухѣ. Такимъ образомъ длинныя стѣны за колоннадою не позволяютъ народу толпиться около центральнаго мѣста, куда бы проникъ взоръ, если бы наполнились всѣ аллеи. Напротивъ, отъ центра глазъ тотчасъ направляется ко внѣшности. Собраніе составилось здѣсь не съ одною цѣлію; кажется все направлено къ наружному и представляетъ картину одушевленной прогулки. Тамъ досужіе люди болтаютъ безъ конца, тамъ царствуетъ веселіе, ясность. Внутренность храма конечно говоритъ о чемъ то важномъ. Однако здѣсь, иногда, покрайней мѣрѣ, и въ частности, въ усовершенныхъ зданіяхъ, находимъ окружность, вполнѣ открытую наружу; значитъ, не должно брать серьезное слишкомъ строго. Итакъ, цѣлое выраженіе этого храма остается въ тоже время и простымъ и великимъ. Но онъ имѣетъ еще видъ ясности, что—то открытое и граціозное. Такъ и должно быть, потому, что цѣлое зданіе построено для того, чтобъ быть мѣстомъ, гдѣ бы удобно было остановиться, погулять свободно, а не служить собранію людей, столпившихся вокругъ однаго центральнаго пункта или святилища, отдѣленнаго отъ всего наружнаго и запертаго со всѣхъ сторонъ.

III. Различные стили въ классической архитектурѣ.

Бросивши взглядъ на формы, составляющія въ классической архитектурѣ главный типъ каждаго ордена,

мы можемъ обозначить слѣдующія различія какъ самыя важныя.

Дѣйствительно, не трудно замѣтить съ перваго взгляда разность стилей, открывающуюся самымъ разительнымъ образомъ въ колоннахъ. И я ограничусь указаніемъ главныхъ характеристическихъ признаковъ различныхъ родовъ колоннъ.

Самые извѣстные архитетурные ордена: *Дорическій*, *Іоническій*, *Коринфскій*. По архитектурной красотѣ и правильности ихъ никто не превосходилъ ни прежде ни послѣ. Тосканская архитектура и, по Гирту, древняя греческая (Истор. Архиткт. I. стр. 251) по своей скудости украшеній, принадлежитъ къ архитектурѣ первоначальной, бѣдной, простой а не къ изящной. Что касается до ордена, такъ называемаго *Римскаго*, онъ просто Коринфскій, болѣе украшенный, усовершенный, потому не составляетъ особеннаго рода.

Главные пункты, подлежащіе здѣсь расмотрѣнію: отношеніе высоты колоннъ къ ихъ толстотѣ, различные виды ихъ базисовъ и капителей, наконецъ разстояніе колоннъ между собою.

Касательно перваго пункта: колонна кажется тяжелою, подавленною, если длина ея не будетъ вчетверо больше ея діаметра. Если десять разъ превзойдетъ эту высоту, то колонна глазу покажется слишкомъ тонкою, слишкомъ развязанною, относительно своего назначенія, какъ подпоры. Разстояніе колоннъ находится въ тѣсномъ отношеніи съ предыдущимъ характеромъ. Если угодно, чтобы колонны казались толще, надобно помѣстить ихъ на меньшемъ разстояніи. Слабѣе, тоньше покажутся онѣ если вы увеличите разстояніе.

Не неважно—будетъ или не будетъ у колоннъ базисъ, выше или ниже помѣстится капитель, съ украшеніями или безъ нихъ. Тогда измѣняется весь характеръ. Что касается средины, по правилу она должна остаться

безъ украшеній, хотя бы не представляла тойже толщины во всю длину. Къ верху дѣлается не много тоньше противъ низа и средины. Это производитъ надутость; хотя и невелика она, но глазъ долженъ замѣтить ее. Правда, позднѣе, въ концѣ среднихъ вѣковъ, когда въ христіанской архитектурѣ опять принялись за прежнія формы колоннъ, нашли этотъ стиль слишкомъ голымъ и окружили его цвѣточными вѣнками, стали извивать его спиралью. Однако это неумѣстно, безъ вкуса, потому что колонна должна знать одну свою обязанность—служить подпорою, и при такомъ назначеніи свободно подниматься по отвѣсной линіи. Древніе внесли одну новость въ эту форму колоннъ, именно, вырѣзки вдоль, что, по замѣчанію еще Витрувія представляетъ колонну шире, нежели какою кажется гладкая. Подобныя грани встрѣчаются въ зданіяхъ большихъ размѣровъ.

Что касается другихъ характеровъ, отличающихъ ордена: *дорическій*, *іоническій*, *коринфскій* я покажу только главные. Во время первыхъ построекъ конечно главный характеръ архитектуры составляла прочность зданія; архитектура несмѣла еще отваживаться на пропорціи болѣе изящныя, смѣлыя, легкія, а довольствовалась только массивными формами, это мы и видимъ въ *дорической* архитектурѣ. Въ ней замѣтно еще преобладаніе матеріальной стихіи, тяжести и массы, и главнымъ образомъ, по отношенію къ ширинѣ и высотѣ. Возвышается ли зданіе легко и свободно? тяжесть грубой массы кажется побѣждена; тянется ли оно шире и ниже? тогда, какъ въ дорическомъ стилѣ, тяжесть вполнѣ преобладаетъ,—твердость и прочность являются главнымъ предметомъ.

Сообразно этому характеру дорическія колонны и шире и ниже колоннъ другихъ орденовъ. Древніе не поднимали ихъ больше шестерной высоты своего нижняго

діаметра, а часто высота равнялась четверному діаметру. Отъ того, не смотря на свою массивную форму, онѣ имѣютъ мужественную силу, серьёзную, простую, безъ украшеній, какъ замѣчаемъ въ храмахъ Пестума и Коринфа. Однако позднѣйшія дорическія колонны достигаютъ по высотѣ семернаго діаметра; а въ другихъ постройкахъ, кромѣ храмовъ, Витрувій прибавляетъ еще полдіаметра. Но вообще дорическая архитектура отличается тѣмъ характеромъ, что приближается къ первоначальной простотѣ деревянной постройки; хотя бы она была способнѣе тосканской архитектуры принимать декораціи и украшенія. Впрочемъ, ея колонны почти не имѣютъ базиса, онѣ прямо покоятся на цоколѣ. Капитель, простой формы, сжатой подъ подушкой и тальуаромъ (верхней частью). Стволъ, то сплошной, то желобоватый, съ двадцатью вырѣзками, которыя часто въ нижней трети оказываются на поверхности, а на верху бываютъ глубже (Гиртъ, тамъ же стр. 54). Разстояніе колоннъ у древнихъ памятниковъ имѣетъ ширину двухъ діаметровъ, у немногихъ два съ половиною.

Другой, особенный характеръ дорической архитектуры, сближающій ее съ типомъ деревянной постройки, состоитъ въ *триглифахъ* и *метопахъ*. Въ самомъ дѣлѣ, во фризѣ триглифы своими призматическими дѣленіями показываютъ головы кровельныхъ балокъ поставленныя на архитравѣ; а метопы наполняютъ промежутокъ отъ одной балки къ другой. Въ дорической архитектурѣ они сохраняютъ еще форму квадратами. Для украшенія ихъ покрывали барельефами. Подъ триглифами и на высотѣ архитравы, на гладкомъ лицѣ средины, служатъ ему украшеніемъ шесть маленькихъ тѣлъ коническої формы, *капли*.

Если дорическій стиль хочетъ нравиться только характеромъ прочности, то *Іоническая* архитектура возвышается до типа легкости, граціи, изящества, оста-

ваясь совершенно простою. Высота колоннъ колеблется между семернымъ и десятернымъ нижнимъ діаметромъ; а по мнѣнію Витрувія опредѣляется главнымъ образомъ длиною промежуточныхъ пространствъ; ибо при большихъ промежуткахъ колонны кажутся тоньше и выше; когда же онѣ тѣсны, то кажутся толще и ниже. Слѣдовательно, архитектура, въ избѣжаніе слишкомъ большой тонкости и слишкомъ массивной наружности, принуждена въ первомъ случаѣ уменьшать высоту, а во второмъ увеличивать. И такъ, если промежутки больше трехъ діаметровъ, то высота колоннъ должна содержать ихъ только восемь. Она бываетъ напротивъ въ восемь съ половиной, если разстояніе будетъ въ два съ четвертью или въ три діаметра. Но если между колоннами разстояніе только въ два діаметра, то высота колонны поднимается до девяти діаметровъ съ половиною и даже до десяти—при болѣе короткомъ разстояніи, именно въ полтора діаметра. Впрочемъ, послѣдніе случаи рѣдки, и судя по оставшимся памятникамъ іонической архитектуры, древніе употребляли мало колоннъ слишкомъ высокихъ размѣровъ.

Можно найти и другія различія между Іоническимъ и дорическимъ стилемъ. Іоническія колонны не поднимаются прямо какъ дорическія, но покоятся на основаніи, представляющемъ многія выкружки. Вырѣзанныя болѣе широкими и глубокими бороздами, въ числѣ двадцати четырехъ, онѣ поднимаются утончаясь замѣтно и развязываясь до капители. Тѣмъ въ особенности отличается Іоническій храмъ въ Ефесѣ отъ дорическаго въ Пестумѣ. Іоническая капитель доходитъ такимъ образомъ до богатства и граціи. У ней не только подушечка раздѣлена на различныя формы и покрыта тальуаромъ, но справа и слѣва представляетъ *волюты*; а на бокахъ украшеніе, подобное подушкѣ, отъ чего и называется капителью съ подушкою. Волюты на поду-

шкахъ показываютъ окончаніе колонны, которая могла бы подняться и выше, но, не смотря на эту возможность, склоняется сама на себя.

При этой формѣ изящной, граціозной, украшенной колоннами іоническая архитектура требуетъ и архитравы менѣе тяжелой. Въ этомъ отношеніи она старается еще увеличить грацію. Такимъ образомъ, она не показываетъ, какъ дорическая архитектура, слѣдовъ первоначальнаго типа деревянной постройки; и въ сплошномъ фризѣ она уничтожаетъ триглифы и метопы. Напротивъ, главными украшеніями являются у ней головы животныхъ, назначенныхъ въ жертву, убранныя цвѣточными гирляндами. Головы столбовъ, выходящія наружу, замѣнены зубчиками (Гиртъ 1. стр. 254).

Что касается *коринфскаго* ордена, онъ сохраняетъ начало іоническаго. Съ такимъ же изяществомъ поднимается онъ до великолѣпія исполненнаго вкуса и развиваетъ огромное богатство украшеній и декорацій. Притомъ, сохраняя раздѣленія опредѣленныя деревянною постройкою, облагороживаетъ ихъ украшеніями. Въ различныхъ листеляхъ и небольшихъ фигурахъ карниза и промежутковъ, въ разныхъ частяхъ антаблемента или базисовъ, устроенныхъ разными образами, въ своихъ гордыхъ капителяхъ, онъ показываетъ богатство и разнообразіе, очаровательныя для глазъ.

Правда, коринфская колонна, по высотѣ не выше іонической, потому что съ подобною гранью не поднимается выше восьмернаго или девятернаго нижняго діаметра. Но по причинѣ своей капители кажется она выше, особенно богаче, ибо капитель допускаетъ нижній діаметръ больше одной осьмой. На четырехъ углахъ у ней также волюты, болѣе высокія, безъ подушекъ, между тѣмъ какъ нижняя часть убрана акантовыми листьями. Греки составили объ этомъ прелестную исторію. Разсказывютъ, будтобы по смерти одной дамы чудной

красоты, кормилица ея, собравши дѣтскія ея игрушки въ корзинку, поставила на гробницу въ томъ мѣстѣ, гдѣ росъ акантъ. Листья скоро одѣли корзинку,—и это дало начало коринфской капители.

Что касается до другихъ качествъ, отличающихъ коринфскій стиль отъ іоническаго и дорическаго, упомяну только о головахъ у шевроновъ, граціозно выкроенныхъ подъ верхнею частію карниза, равно о выступѣ капель, образовавшихся зубчиками и модильонами въ верхней части антаблемента.

Римскую архитектуру можно почитать среднею формою между *архитектурою* греческою и христіанскою, потому что у ней начинается употребленіе аркады и свода.

Нельзя точно опредѣлить эпохи устроенія аркадъ. Но, кажется, извѣстно, что ни Египтяне, при всѣхъ успѣхахъ въ искусствѣ строенія, ни Вавилоняне, ни Израильтяне, ни Финикіяне не знали ни аркады, ни свода. По крайней мѣрѣ, памятники египетской архитектуры показываютъ только, что въ случаяхъ, когда нужно было подпереть кровли внутри зданія, то Египтяне употребляли только массивныя колонны, на которыхъ потомъ ставили подъ прямымъ угломъ плоскіе камни, какъ видится у подпоръ. Если нужно было одѣть сводомъ широкіе входы или арки мостовъ, то они выставляли съ двухъ сторонъ по камню, на нихъ клали другіе съ выступомъ также, и такъ дальше, такъ что такимъ образомъ всегда составлялись боковыя стѣны, постоянно поднимаясь въ высоту, пока наконецъ требовался только одинъ камень, чтобы запереть послѣднее отверстіе. Или: они покрывали промежутокъ большими камнями, которые уставляли одни противъ другихъ, какъ шевроны.

У Грековъ встрѣчается много памятниковъ, въ которыхъ употреблены своды, однако рѣдко. Гиртъ, написавшій очень замѣчательное сочиненіе объ архитектурѣ

и ея исторіи въ древности, говоритъ, что между этими памятниками нѣтъ ни одного, который бы можно допустить съ увѣренностью, чтобы онъ былъ построенъ прежде эпохи Пе́рикла. Въ греческой архитектурѣ, дѣйствительно, колонна и балка, лежащая на ней подъ прямымъ угломъ, суть характеристическое начало, различно усовершенное, такъ что колонна, внѣ собственнаго назначенія подпирать, мало употреблялась. Но аркада, которая сгибаеття на двухъ столбахъ или колоннахъ и сводъ, въ формѣ дуги, заключаютъ что-то больше, потому что колонна здѣсь начинаетъ уже оставлять свое назначеніе простой подпоры. Въ самомъ дѣлѣ, арка въ своемъ поднятіи, кривизнѣ и своемъ наклонѣ не имѣетъ ничего общаго съ колонною и ея манерою подпирать. Различныя части полукруга взаимно подпираютъ себя, поддерживаютъ, продолжаютъ; такъ что онѣ лучше простой перекладины, поддерживающей колонны.

Постройки арками и сводомъ очень обыкновенны въ Ри́мской архитектурѣ. Даже есть древніе остатки, которые, если вѣрить позднѣйшимъ свидѣтельствамъ, восходятъ почти ко временамъ римскихъ царей. Таковы: катакомбы, клоаки, имѣвшіе своды. А между тѣмъ, на нихъ надобно бы смотрѣть, какъ на произведенія позднѣйшаго возобновленія. Самое вѣроятное мнѣніе (Сенека, письмо 90) приписываетъ начало свода Демокриту, который много занимался примѣненіями математики, и говорятъ, изобрѣлъ искусство тесать камни.

Между главными зданіями римской архитектуры съ формою сводовъ, какъ основнымъ типомъ, должно представить Пантеонъ Агриппы, посвященный Юпитеру мстителю, который, кромѣ статуи Юпитера долженъ былъ заключать еще шесть другихъ нишей съ колоссальными идолами: Марса, Венеры и Юлія Цезаря, также еще трехъ, которыя трудно опредѣлить съ точностью. Съ каждой стороны нишей находились двѣ римскія колон-

ны, а на всемъ, величественная кровля образовала сводъ, въ видѣ полушарія, въ подражаніе небесному своду. Въ отношеніи техники замѣтимъ, что сводъ былъ каменный. Точно, Римляне во многихъ сводахъ, сначала строили деревянную форму свода предположеннаго, потомъ сверху накладывали смѣсь извести и пуццолановаго цемента изъ обломковъ однаго легкаго туфа и битыхъ раковинъ. Смѣсь, высохши образовывала одну массу, такъ что подставки можно было отнять, а сводъ, по легкости матеріаловъ и прочности связи производилъ на стѣны слабое давленіе.

Римская архитектура, неговоря объ этой новой арочной постройкѣ, вообще имѣла другой характеръ и другое пространство въ сравненіи съ греческою. Греки, не смотря на совершенную сообразность съ цѣлью, отличались артистическимъ совершенствомъ, благородствомъ, простотою, легкостью, изяществомъ своихъ украшеній. Римляне напротивъ, болѣе геніальные въ механической части, также любятъ богатство, пышность, но не такъ какъ благородство, грацію. При томъ, въ ихъ архитектурѣ цѣли разнообразны, чего Греки не знали. Греки, какъ сказано выше, выказывали великолѣпіе, прелесть своего искуства только въ публичныхъ зданіяхъ; домы частныхъ людей оставались у нихъ незначительны. Напротивъ, у Римлянъ, вы замѣтите, съ одной стороны тянется рядъ публичныхъ памятниковъ, въ постройкѣ которыхъ собразность съ цѣлію сочеталась съ величественною пышностью, каковы: театры, амфитеатры для гладіаторовъ и для народныхъ забавъ. Кромѣ того, архитектура очень развилась въ сферѣ частной жизни, особенно послѣ междоусобій. Строили виллы, бани, галлереи, лѣстницы со всею роскошью величественной расточительности. Тѣмъ открылось новое поле архитектурѣ, которую призвало себѣ на помощь искусство садовъ. Оно усовершилось въ этомъ

смыслѣ и умно и со вкусомъ. Вилла Лукулла служитъ блестящимъ образчикомъ.

Въ послѣдствіи этотъ типъ римской архитектуры часто служилъ образцомъ Итальянцамъ и Французамъ. Нѣмцы подражали то тѣмъ, то другимъ, пока наконецъ опять обратились къ Грекамъ и приняли за образецъ древность, въ чистѣйшей ея формѣ.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА.

РОМАНТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Готическая архитектура среднихъ вѣковъ, составляющая здѣсь центръ и типъ собственно романтическаго искусства, долго почиталась, особенно со времени пристрастія Французовъ къ искусствамъ, чѣмъ-то грубымъ и варварскимъ. Въ послѣднее время Гете первый возвратилъ ей честь особенно въ эпоху своей юности, когда свѣжесть воображенія и чувство изящнаго внушали ему антипатію къ Французамъ и ихъ началамъ. Потомъ, съ постоянно возрастающею ревностью изучали ея великія памятники; ихъ оцѣнили въ ихъ отношеніи къ христіанской религіи; гармонію ихъ архитектурныхъ формъ сочетали съ духомъ христіанства.

I. Общій характеръ.

Что касается общаго характера этихъ памятниковъ, въ которыхъ наши взоры поражаетъ прямо религіозная архитектура, мы видѣли уже въ введеніи, что здѣсь ар-

хитектура *независимая* и архитектура *зависящая* соединяются для одной цѣли. Впрочемъ, это возсоединенie состоитъ не въ слiянiи архитектурныхъ формъ Востока и Грецiи. Но тамъ больше, чѣмъ въ построенiи храма греческаго, домъ, защита служитъ основнымъ типомъ, между тѣмъ какъ, съ другой стороны, тѣмъ лучше изглаживаются: простая польза, приложенiе къ цѣли. Домъ возвышается до этой цѣли независимо, свободный по себѣ. Такъ, этотъ домъ Божiй, это архитектурное зданiе является вообще сообразнымъ съ своимъ назначенiемъ, совершенно приспособленнымъ къ почитанiю и другимъ назначенiямъ; но собственный характеръ его состоитъ, главнымъ образомъ, въ томъ, что онъ возвышается надъ всякою частною цѣлью, совершенно независимо въ себѣ, и отрѣшенно. Памятникъ существуетъ тамъ самъ по себѣ, неколебимо и вѣчно. И никакое отношенiе чисто положительное не даетъ уже совокупности своего характера. Внутри ничто не походитъ на форму ящика протестантскихъ церквей, построенныхъ только для того, чтобъ ихъ наполнять людьми и содержащихъ только скамейки. Снаружи зданiе свободно поднимаетTя вверхъ, стремится въ небо, такъ что глазъ, хотя и замѣчаетъ сообразность съ цѣлью, но она изглаживается и доставляетъ цѣлому видъ независимаго существованiя. Ничто не ограничиваетъ совершенно, все теряется въ величiи цѣлаго. Оно имѣетъ опредѣленную цѣль и показываетъ ее; но въ своемъ величественномъ видѣ, въ своемъ высокомъ покоѣ становится выше простаго полезнаго назначенiя, переходитъ во что-то неопредѣленное въ себѣ. Такое освобожденiе отъ полезнаго и отъ простой массивности составляетъ первый характеръ. Съ другой стороны, здѣсь, именно въ первый разъ находитъ самое свободное поприще высшее *приведенiе въ частность*, величайшее разнообразiе и множество, хотя совокупность не разви-

вается въ простыхъ частностяхъ и въ случайныхъ подробностяхъ. Напротивъ, величіе произведенія искусства приводитъ это множество частей къ прелестной простотѣ. Сущность всего дѣлится и разсѣевается въ безконечныхъ дѣленіяхъ міра недѣлимыхъ формъ; но въ тоже время, это безпредѣльное разнообразіе классифируется съ простотою, устроивается правильно, дѣлится симметрично. Цѣлая идея утверждается въ тоже время какъ она движется и развивается съ соразмѣрностью, самою удовлетворительною для глазъ; она приводитъ это безконечное множество подробностей къ прочному единству и вводитъ въ него высшую ясность, не дѣлая имъ насилія.

II. Частныя формы.

Переходя къ разсмотрѣнію частныхъ формъ, въ которыхъ развиваетъ свой частный характеръ романтическая архитектура, мы будемъ заниматься здѣсь, какъ сказано выше, только готической архитектурой, а главное, строеніемъ христіанскихъ церквей, въ противоположность еллинскимъ капищамъ.

1. Здѣсь основная форма есть *домъ*, *совершенно запертый*.

Въ самомъ дѣлѣ, какъ христіанскій духъ удаляется внутрь сознанія, такъ и церковь есть вмѣстилище, запертое со всѣхъ сторонъ, гдѣ вѣрующіе собираются для внутренняго углубленія въ себя. Это есть мѣсто обращенія души въ себя, также матеріально заключенной въ одномъ пространствѣ. Но христіанская душа, удаляясь въ себя, въ то же время паритъ за предѣлы конечнаго и это также опредѣляетъ характеръ дома Божія. Тогда архитектура принимаетъ для своего значенія, независимаго отъ сообразности съ цѣлью, пареніе къ Безконечному и старается выразить этотъ характеръ въ размѣрахъ своихъ архитектурныхъ формъ. Слѣд.

впечатлѣніе, какое искусство должно стараться произвести вопреки открытому и ясному характеру греческаго капища, есть во первыхъ, спокойствіе души, которая, отрѣшась отъ внѣшней природы и всего міра, углубляется въ себя; во вторыхъ: впечатлѣніе высшаго величія, которое несется, стремится за предѣлы чувствъ. И такъ, если зданія классической архитектуры вообще тянутся горизонтально, то противоположный характеръ христіанскихъ храмовъ требуетъ возвышенія отъ земли и паренія къ небу.

Это забвеніе внѣшняго міра, жизненныхъ тревогъ и выгодъ должно быть произведено также зданіемъ, запертымъ со всѣхъ сторонъ. И такъ, прочь всѣ открытые портики, галлереи, приводящіе въ сообщеніе съ міромъ и съ внѣшнею жизнью. Имъ дается мѣсто, только съ другимъ значеніемъ, даже во внутренности зданія. Сюда не допускается и солнечный свѣтъ, или его лучи проникаютъ потемненные росписными стеклами въ оконныхъ рамахъ, что необходимо дополняетъ совершенное отдѣленіе отъ внѣшняго. Потребное человѣку дается здѣсь не внѣшнею природою, но міромъ, который онъ создалъ самъ и только для себя, приспособленнымъ къ его внутреннему созерцанію, къ бесѣдѣ души съ Богомъ и съ самой собою.

Но самый общій и самый рѣзкій характеръ, представляемый домомъ Божіимъ въ его совокупности и частяхъ, есть свободное пареніе, стремленіе въ острія, образуемыя или ломаными дугами или прямыми линіями. Классическая архитектура, въ которой главную форму составляютъ или колонны, или столбы съ наложенными сверху балками, главнымъ поставляетъ прямоугольное расположеніе и подпору. Потому что тяжесть, покоющаяся подъ прямымъ угломъ, ясно показываетъ, что она подперта; а если столбы въ свою очередь сами подпираютъ кровлю, то поверхности ихъ сближаются тупыми

Bayerische Staatsbibliothek München

углами. Здѣсь не мѣсто говорить о направленіи подниматься вертикально; здѣсь идетъ дѣло о покоѣ и подпорѣ. Полный сводъ, тянущійся отъ одной колонны къ другой сгибомъ и описанный изъ того же центра, также покоится на низшихъ подпорахъ. Въ романтической архитектурѣ, напротивъ, дѣйствіе подпоры собственно, и въ тоже время расположеніе подъ прямымъ угломъ не составляютъ уже главной формы. Даже они сглаживаются тѣмъ, что стѣны, окружающія насъ со всѣхъ сторонъ внѣ и внутри, свободно стремятся вверхъ безъ замѣтнаго различія между подпорою и подпертымъ и встрѣчаются подъ острымъ угломъ. Это преобладающее свободное пареніе и сближеніе въ вершинѣ составляютъ здѣсь существенный характеръ, изъ котораго раждаются съ одной стороны остроугольный треугольникъ съ основаніемъ, болѣе или менѣе широкимъ или узкимъ, а съ другой стороны, стрѣлка, доставляющая самыя рѣзкія черты въ готической архитектурѣ.

II. Теперь, внутреннее углубленіе и возвышеніе души къ Богу, какъ религія, представляютъ множество моментовъ и дѣйствій, которые не могутъ уже совершаться во внѣшности въ открытыхъ залахъ или передъ храмами. Ихъ мѣсто во внутренности дома Божія. И такъ, если въ классическомъ храмѣ внѣшняя форма составляетъ главный предметъ и посредствомъ галлерей независимый отъ внутренней части, то въ романтической архитектурѣ, напротивъ, внутренность зданія не только имѣетъ главную важность, такъ какъ цѣлое есть только запертое вмѣстилище, но является еще всюду во внѣшности и опредѣляетъ ея форму и расположеніе частей.

Въ этомъ отношеніи, если мы желаемъ подробно изучать предметы, то должны начать внутренностію, тогда легче поймемъ и внѣшнее.

Уже сказано, что главное назначеніе Церкви, въ отно-

Bayerische Staatsbibliothek München

шенія *внутренняго* есть то, что она должна запереть со всѣхъ сторонъ мѣсто, посвященное собранію вѣрующихъ и углубленію въ себя, защитить ихъ отъ нападенія стихій и отъ шума внѣшняго міра. И такъ, внутреннее пространство должно быть вмѣстилищемъ, совершенно запертымъ, между тѣмъ какъ греческіе храмы, кромѣ открытыхъ галлерей и портиковъ имѣли еще открытыми и свои cella.

Далѣе, такъ какъ христіанское размышленіе есть *возвышеніе* души надъ предѣлами вещественнаго міра и стремленіе къ Богу, съ желаніемъ соединиться съ Нимъ, то христіанскій храмъ являетъ въ своихъ различныхъ частяхъ стремленіе гармонироваться въ одно и тоже единство; въ тоже время романтическая архитектура поставляетъ обязанностію давать замѣтить въ формѣ и устройствѣ своего зданія, внутреннюю и глубокую мысль почитанія, которое укрываетъ въ своихъ стѣнахъ, по покрайней мѣрѣ сколько это возможно, по правиламъ сего искусства. Она оставляетъ ему попеченіе опредѣлить форму внутренняго и внѣшняго. Изъ этого начала вытекаютъ такія слѣдствія:

Внутреннее пространство не должно быть пусто и отвлеченно правильно, не представляя почти никакой разности въ частяхъ и не требуя никакой высшей гармоніи для поддержанія ихъ согласія. Оно имѣетъ нужду въ различной формѣ по длинѣ, широтѣ, высотѣ и по образу этихъ размѣровъ. Круговыя формы, прямоугольныя, квадраты съ ихъ совершеннымъ равенствомъ не приличны стѣнамъ, ограничивающимъ вмѣстилище, ни кровлямъ. Въ этомъ незначительномъ равенствѣ круга или квадрата не выразятся архитектурнымъ образомъ внутренніе порывы, волненія души, и гармонія слѣдующая за ними, когда душа возвышается надъ земными предметами и стремится къ безконечному.

Другое слѣдствіе, самое близкое къ первому, есть то,

что въ готической архитектурѣ *сообразность съ цѣлью,* существенный характеръ дома, въ отношеніи ли защиты стѣною и крышей, или въ отношеніи колоннъ или столбовъ есть придаточный предметъ для вида совокупности. Чрезъ то уничтожается, какъ сказано выше, точная соразмѣрность между тяжестью и подпорою. Съ другой стороны, прямоугольная форма исчезаетъ какъ не вполнѣ сообразная съ цѣлью. Она уступаетъ мѣсто формамъ, сходнымъ съ тѣми, какія предлагаетъ намъ природа, именно: формамъ велмколѣпной, могучей растительности, свободно стремящейся къ небу.

При входѣ во внутренность собора среднихъ вѣковъ не думаешь о прочности столбовъ, поддерживающихъ зданіе, объ ихъ механическомъ отношеніи къ своду, который покоится на нихъ, но о мрачныхъ аркадахъ какого-то мрачнаго лѣса, деревья котораго переплетаются своими вѣтвями. Поперечная часть требуетъ пункта твердой опоры и направленія подъ прямымъ угломъ. Но въ готической архитектурѣ стѣны сами возвышаются свободно; столбы развертываются въ разныхъ направленіяхъ и встрѣчаются какъ бы случайно. Другими словами: назначеніе ихъ подпирать сводъ, точно лежащій на нихъ, не ясно выражается и представляется въ себѣ. Кажется, они не подпираютъ ничего, какъ въ деревѣ, сучья по видимому не подперты стволомъ, а легко изгибаясь, составляютъ будто продолженія ствола и съ вѣтвями какого нибудь другаго дерева составляютъ лиственную кровлю. Подобный сводъ, повергающій душу въ задумчивость, таинственный ужасъ лѣсовъ, заставляющій невольно призадуматься—все это производитъ соборъ съ своими мрачными стѣнами и лѣсомъ столбовъ и маленькихъ колоннъ, свободно развивающихъ свои капители и соединяющихся съ вершиною. Однако, нельзя сказать по этому, что готическая архитектура приняла деревья и лѣса первымъ образомъ своихъ формъ.

Теперь, если въ готической архитектурѣ основная форма есть вообще направленіе въ остріе, то внутри церквей она принимаетъ частную форму *стрѣлки*. Отъ того колонны въ частности принимаютъ совсѣмъ другое назначеніе и совсѣмъ новую форму.

Чтобы обширное вмѣстилище было заперто совсѣхъ сторонъ, готическимъ церквамъ необходима кровля, которая по величинѣ зданія довольно тяжела и требуетъ подпоръ. Значитъ, здѣсь колонны на своемъ мѣстѣ. Если же характеръ возвышенія вполнѣ измѣняетъ дѣйствіе подпоры, кажущимся свободнымъ восхожденіемъ вверхъ, то колонна ненаходится здѣсь въ смыслѣ классической архитектуры собственно. Она уступаетъ мѣсто столбамъ, поддерживающимъ аркады, вмѣсто поперечныхъ балокъ, такъ что балки представляются простымъ продолженіемъ столбовъ, будто бы случайно встрѣчающимся въ остріѣ. Конечно, можно представлять себѣ необходимое окончаніе этихъ двухъ столбовъ, отстоящихъ другъ отъ друга и соединяющихся въ остріѣ, какъ бы кровлею съ шипцомъ, которая покоится на столбахъ смычки двухъ стѣнъ. Но смотря на боковыя стороны, хотя бы онѣ совсѣмъ подъ тупымъ угломъ покоились на столбахъ и сходились потомъ въ острый уголъ, такое расположеніе раждаетъ мысль о подпорѣ и о подпертой тяжести. Напротивъ, стрѣлка, дуги которой, кажется, поднимаются сначала отъ столбовъ прямою линіею, потомъ тихо и нечувствительно сгибаются, чтобы соединиться приблизившись къ тяжести свода, положеннаго съ верху, вполнѣ представляетъ истинное продолженіе самихъ столбовъ, сгибаясь арками. Кажется столбы и сводъ, по противоположности съ колоннами, образуютъ одно и тоже, хотя аркады опираются и на капители, откуда поднимаются. Но капители иногда исчезаютъ, какъ во многихъ голландскихъ церквахъ, отъ чего единство становится еще разительнѣе для глазъ.

Теперь, если стремленіе подниматься вверхъ должно явиться главнымъ характеромъ, то высота столбовъ такъ превосходитъ ширину ихъ основанія, что глазъ уже теряетъ всѣ свои расчеты. Утонченные столбы вытягиваются, поднимаются вверхъ до того, что глззъ не можетъ схватить прямо ихъ полнаго размѣра. Онъ блуждаетъ туда и сюда и самъ бросается въ высоту, достигаетъ нѣсколько изогнутой кривизны дугъ, оканчивающихся взаимнымъ соединеніемъ и тамъ уже успокоивается; такъ и душа въ своихъ созерцаніяхъ, сначала тревожная и смущенная, постепенно восходитъ отъ земли къ небу и находитъ свой покой только въ Богѣ.

Послѣдняя разность между столбами и колоннами есть та, что готическій столбъ, говоря собственно, сформированъ въ своей существенной и характеристической части. Онъ не остается, подобно колоннѣ, круглымъ, толстымъ, однимъ и тѣмъ же цилиндромъ. Уже въ своемъ основаніи онъ представляетъ стволъ, усѣченный въ видѣ тростника, пукъ нитей, которыя вверху разсѣеваются въ разныя стороны, въ разныя вѣтви. И если уже въ классической архитектурѣ успѣхъ смѣняетъ массу, толщину, простоту, легкостью, изяществомъ, богатствомъ украшеній, то тотъ же характеръ является снова въ столбѣ, который въ своемъ легкомъ стремленіи вверхъ болѣе и болѣе укрывается отъ обязанности подпоры и, кажется, вольно паритъ къ небу, хотя и останавливается на вершинѣ.

Таже форма столбовъ и стрѣлокъ опять является въ окнахъ и въ дверяхъ. Окна, особенно въ нижнихъ бокахъ и въ срединѣ и на хорахъ, точно таковы; но послѣднія колоссальной величины, дабы взоръ, покоющійся на ихъ нижней части, не могъ обнять ихъ верхнюю часть, какъ въ аркадахъ, а стремился бы еще выше. Отсюда раждается тоже чувство безпокойства у зрителя. Кромѣ того, оконныя стекла вполовину только про-

зрачны, какъ сказано, отъ живописи на стеклахъ. Стекла сначала расписаны изображеніями изъ священной исторіи, потомъ окрашены такъ, чтобы разливали таинственную тѣнь и позволяли яркій свѣтъ свѣчамъ. Потому что здѣсь долженъ быть другой свѣтъ, нежели какой бываетъ во внѣшней природѣ.

Что касается до *цѣлаго устройства* внутренности готической церкви, мы видѣли, что ея части должны различаться по высотѣ, ширинѣ и длинѣ. По первому раздѣленію мы отличаемъ *хоры*, *поперечныя части* и *средину церкви* (transepts) также *нижнія бока*, окружающія ихъ.

Послѣднія заперты извнѣ стѣнами, образующими окружность зданія; предъ ними поднимаются столбы и арки; а изъ внутри столбами и стрѣлками которые открыты на зданіи (vaisseau), потому что между ними нѣтъ стѣнъ. И такъ, *нижніе бока* занимаютъ въ обратномъ смыслѣ мѣсто галлерей въ греческихъ храмахъ, открытыхъ снаружи и запертыхъ внутри, между тѣмъ какъ боковыя аллеи въ готическихъ церквахъ оставляютъ свободный доступъ въ центральный храмъ (vaisseau) промежутками столбовъ. Эти боковыя аллеи бываютъ иногда двойныя, даже тройныя, какъ въ Антверпенскомъ соборѣ.

Главня средина, nef, церкви, запертая вверху стѣнами двойной высоты или ниже и въ измѣнчивыхъ отношеніяхъ, поднята выше нижнихъ боковъ, такъ что стѣны становятся какъ бы столбами, которые вездѣ идутъ вверхъ стрѣлками и образуютъ своды. Но есть церкви, въ которыхъ нижніе бока равняются въ высотѣ съ срединою, какъ напримѣръ въ хорахъ Себальда, въ Ниренбергѣ, что даетъ цѣлому видъ легкости и грандіознаго изящества, что-то свободное и открытое. Такъ, цѣлое дѣлится, устроивается рядами столбовъ, которые кругами выростаютъ, какъ лѣсныя деревья, скрывающія подъ небомъ свои извилистыя сучья. Часто предполага-

ли глубокій *мистическій* смыслъ въ числѣ этихъ столбовъ и, вообще, въ математическихъ отношеніяхъ. Безъ сомнѣнія, въ цвѣтущее время готической архитектуры, напримѣръ, во время постройки кельнскаго собора придавали большую важность этимъ символическимъ числамъ, ибо неясное еще понятіе разумныхъ идей легко довольствуется этими внѣшними знаками. Но такая игра низшей символики, болѣе или менѣе произвольная, не сообщитъ твореніямъ архитектуры ни смысла, болѣе глубокаго, ни красоты, болѣе возвышенной. Смыслъ ихъ, духъ выражаются въ формахъ совершенно другаго характера, а не мистическимъ значеніемъ числъ. Потому, въ изслѣдованіи подобныхъ аллегорій не надобно простираться слишкомъ далеко. Всегда и во всемъ отыскивать глубокій смыслъ—такое же ребяческое, поверхностное дѣло, какъ и слѣпое образованіе, которое добивается глубины въ ясныхъ и точныхъ предметахъ, не понимая ихъ.

Что касается отличительнаго характера *хора* и средины храма, замѣчу слѣдующее: главный алтарь, собственно центръ почитанія, возвышается въ хорѣ и освящаетъ его какъ мѣсто, назначенное для духовенства, въ противоположность собранію вѣрующихъ, мѣсто которыхъ въ срединѣ храма, гдѣ находится и каѳедра для проповѣдниковъ. Нѣсколько ступенекъ ведутъ къ хору, такъ что вся эта часть и часть, представляемая имъ, видимы со всѣхъ точекъ храма. Хоръ также болѣе украшенъ и хотя, въ сравненіи съ срединою и своды у него одинаково равны, но онъ важнѣе, торжественнѣе, возвышеннѣе. А главное, здѣсь совершенно запирается зданіе сближенными, густо стоящими столбами, при которыхъ широта незамѣтна больше и больше. Цѣлое, по видимому, возвышаясь спокойнѣе и выше, оканчивается совершенно замкнутымъ вмѣстилищемъ; между тѣмъ поперечныя части посредствомъ дверей

входа и выхода позволяютъ свободное сообщеніе съ внѣшнимъ міромъ. Хоръ обращенъ на востокъ, средина храма на западъ, двери на сѣверъ и югъ. Однако есть церкви съ двумя хорами, одни на востокъ, другіе на западъ и гдѣ главныя портали принадлежатъ поперечнымъ частямъ. Крестильница—освященіе входа человѣка въ нѣдра церкви возвышается въ родѣ портика у главнаго входа. Чтобы молящіеся могли въ особенности уединиться въ себя самихъ, то вокругъ зданія, особенно вокругъ хора и середины, устроиваются небольшія часовни и каждая представляетъ какъ бы новую церковь. Вотъ общее устройство зданія.

Въ подобномъ соборѣ есть мѣсто для всего народа. Здѣсь масса вѣрующихъ одного города и всей прилежащей страны недолжна собираться въ окружности зданія, но въ его внутренности. Такъ же всѣ различные жизненные предметы, касающіеся религіи, находятъ здѣсь мѣсто. Правильно разставленныя скамьи безъ опредѣленныхъ раздѣленій, не разсѣкаютъ и не сжимаютъ обширнаго пространства. Каждый входитъ и приходитъ на мѣсто спокойно, останавливается, преклоняетъ колѣна, молится и потомъ уходитъ. Кромѣ часовъ главной обѣдни здѣсь совершаются въ одно и тоже время различныя служенія: и крещеніе, и отпѣваніе умершихъ, и благословеніе браковъ и вездѣ народъ молится иконамъ святыхъ, и все въ одномъ и томже зданіи. Но это множество и разнообразіе отдѣльныхъ дѣйствій исчезаетъ съ своими безпрестанными перемѣнами передъ обширнымъ пространствомъ и величиною зданія. Ничто не наполняетъ его цѣлаго; все проходитъ и быстро исчезаетъ; люди, ихъ движенія, ихъ опредѣленныя дѣйствія теряются, разсѣеваются, какъ живая пыль въ этой безмѣрности. Минутный фактъ виденъ бываетъ только въ своей быстрой смѣнѣ; а вверху—безпредѣльное простран-

ство, гигантскія постройки съ ихъ твердою установкою, съ ихъ неподвижными формами.

Вотъ главные признаки, отличающіе внутренность готической церкви. Собственно говоря, въ ней нѣтъ никакой сообразности съ положительною цѣлью; но все принадлежитъ внутреннему углубленію—души, удалившейся въ свою внутреннюю природу и возвышенію ея надъ всѣмъ частнымъ и конечнымъ. Такъ, эти зданія, мрачныя внутри, отдѣлены отъ природы пространствомъ, запертымъ со всѣхъ сторонъ, но тѣмъ не менѣе они окончены въ малѣйшихъ подробностяхъ, высоки по своему величію и своей изумительной высотѣ.

2. Если мы будемъ разсматривать *внѣшность,* то выше уже сказано, что, въ отличіе отъ греческаго храма, въ готической Архитектурѣ, внѣшняя форма, уборка, расположеніе стѣнъ и пр. опредѣлены внутренностію; ибо внѣшность должна казаться только оболочкою внутренности.

Въ частности можно замѣтить слѣдующіе пункты, какъ сообразные съ этой зависимостью:

Во первыхъ: полная *крестообразная* форма указываетъ въ планѣ такое же расположеніе внутренности; ибо такимъ образомъ хоръ и средина отдѣляются отъ дверей; она также представляетъ глазу неравную высоту нижнихъ боковъ средины и хора.

Во вторыхъ, главный *фасадъ*, какъ внѣшность внутренняго храма, соотвѣтствуетъ также устройству внутренности въ *порталяхъ*. Главные врата, ведущіе во внутренность, находятся между меньшими входами нисшихъ боковъ и показываютъ сжатіемъ, принаровленнымъ къ перспективѣ, что внѣшность должна уменьшиться, сжаться, изчезнуть, чтобы досгавить входъ во внутреннность. Это замѣчаетъ и глазъ. Внѣшность, чтобы ввести въ это таинственное убѣжище, сама должна уменьшать себя; подобно и душа, входящая въ себя

мало помалу проникаетъ въ глубину себя. Далѣе, подъ боковыми порталями возвышаются также колоссальныя окна въ непосредственномъ сношеніи со внѣшностью, подобно какъ портали возвышаются стрѣльчатою формою, каковая употребляется въ частности для внутреннихъ арокъ. Надъ главнымъ порталемъ большой кругъ, принадлежащій также этому роду архитектуры, приличный только ей, или онъ замѣняется стрѣльчатымъ окномъ, еще болѣе колоссальнымъ. Фасады поперечныхъ частей, представляютъ тоже устройство. Стѣны средины, хора, нижнихъ частей въ формѣ оконъ и крѣпкихъ посредствующихъ стѣнъ сообразуются внѣшнимъ образомъ съ внутренностью и проявляютъ ее во внѣшности.

Но съ другой стороны, наружность, не смотря на тѣсную связь съ формою и планомъ внутренности, которую должна замыкать, принимаетъ не менѣе независимый видъ. Съ этой точки зрѣнія мы можемъ упоминать о *контрфорсахъ*. Они занимаютъ мѣсто множества внутреннихъ столбовъ и служатъ какъ бы точками подпоры, необходимыми для возвышенія и прочности цѣлаго. Въ тоже время во внѣшности они показываютъ своимъ разстояніемъ, числомъ и пр. раздѣленіе рядовъ внутреннихъ столбовъ, хотя не воспроизводятъ формъ; напротивъ, чѣмъ болѣе они возвышаются, тѣмъ болѣе собираются въ пяткахъ, чтобы представить болѣе силы.

Въ третьихъ, такъ какъ внутренность должна быть сама по себѣ только вмѣстилищемъ, запертымъ со всѣхъ сторонъ; то этотъ характеръ долженъ уничтожиться во внѣшней формѣ и вполнѣ уступить восходящему типу. Отъ того внѣшность получаетъ независимый характеръ внутренности, какая форма является главнымъ образомъ, стремленіемъ возвышаться во всѣ стороны стрѣлками, какъ восходящій лѣсъ пирамидъ, стоящихъ однѣ надъ другими.

Къ этому направленію присоединяются уже очень высокіе треугольники, поднимающіеся независимо стрѣлками надъ порталями, особенно главнаго фасада и также надъ колоссальными окнами средины и хора. Кровля, которой шпицъ находится по видимому въ главномъ фасадѣ поперечныхъ частей, также представляетъ остроконечную форму. Контрфорсы, вездѣ оканчивающіеся башенками, подобно внутреннимъ столбамъ, представляются глазу лѣсомъ стволовъ, вѣтвей, аркадъ, поднимающихъ острыя свои вершины въ облака.

Но *башни*—только, возвышаютъ свободнѣе всѣхъ къ небу свои головы. Въ самомъ дѣлѣ, въ нихъ сосредоточивается какъ бы цѣлая масса зданій, чтобъ свободно устремиться въ высоту, недосязаемую для глаза, не теряя впрочемъ своего характера спокойствія и прочности. Подобныя башни расположены или на главномъ фасадѣ надъ двумя нижними балками, между тѣмъ какъ третья башня массивная, поднимается до пункта, въ которомъ встрѣчается свободы поперечныхъ частей средины и хора;—или одна башня составляетъ главный фасадъ и занимаетъ всю ширину средины. Вотъ по крайней мѣрѣ самое обыкновенное расположеніе. Въ религіозномъ отношеніи башни служатъ къ помѣщенію колоколовъ, а звонъ колоколовъ собственно принадлежитъ христіанской религіи. Этотъ звонъ и простой и далеко слышный, отлично способенъ, по своему торжественному характеру, направлять душу къ созерцанію. Но онъ есть только первое приготовленіе, приходящее извнѣ. Членораздѣленный звукъ, напротивъ, которымъ выражается опредѣленная совокупность чувствованій и мыслей, есть пѣснь, слышимая только внутри церкви. Нечленораздѣльный голосъ можетъ найдти мѣсто только внѣ зданія; онъ звучитъ съ верху башень и съ этихъ высокихъ и чистыхъ странъ далеко разливается по землѣ.

III. Что касается *украшенія,* главные характеры его уже показаны.

Первый пунктъ, который надобно разъяснить, касается важности украшеній вообще, въ готической архитектурѣ. Классическая архитектура сохраняетъ мудрую мѣру въ украшеніи своихъ зданій. Но, какъ въ готической архитектурѣ, главнымъ образомъ стараются выказать налагаемыя сверьху массы и больше и выше, нежели каковы онѣ въ натурѣ, то она не довольствуется уже простыми поверхностями. Она раздѣляетъ ихъ, вездѣ усѣкаетъ въ формы, выражающія сами по себѣ восходящее стремленіе. Столбы, стрѣлки, и сверьхъ того треугольники, поднимающіеся остріями снова являются въ украшеніяхъ. Такимъ образомъ простое единство большихъ массъ раздѣляется и формируется даже до мельчайшихъ подробностей и послѣднихъ частностей. Оттого совокупность представляетъ въ себѣ чудный контрастъ. Съ одной стороны, взоръ схватываетъ основныя линіи, рисующіяся гигантскими размѣрами, но легко расположенными; онъ теряется, съ другой стороны во множествѣ и разнообразіи безчисленныхъ украшеній, такъ что высшей общности и простотѣ противуполагаются наибольшая частность и разнообразіе подробностей. Такъ, въ христіанскомъ созерцаніи, по подобной противоположности, душа, по мѣрѣ углубленія въ безконечный міръ, населяетъ его множествомъ конечныхъ предметовъ и теряется въ подробностяхъ и частныхъ своихъ мелочныхъ анализахъ; впрочемъ, этотъ контрастъ долженъ располагать къ созерцанію, какъ это возвышеніе пробуждаетъ чувство высокаго. Впрочемъ, въ этомъ родѣ украшенія главное не въ томъ, чтобы сокрушить главныя линіи множествомъ и разнообразіемъ украшеній, но чтобы доставить имъ преобладаніе и въ этомъ множествѣ показать ихъ существенными, къ которымъ все относится. Въ семъ

только случаѣ, готическія зданія сохраняютъ торжественность грандіозной своей серьезности. Какъ религіозное созерцаніе, пробѣгая всѣ частности чувствованія и всѣ отношенія личной жизни, должно неизгладимыми буквами начертать главныя и неизмѣнныя начала, такъ и основные типы архитектуры должны всегда все приводить къ главнымъ линіямъ, предъ которыми изглаживаются самыя различныя дѣленія, перерывы и украшенія.

Вторая сторона, подлежащая разсмотрѣнію въ украшеніи этихъ зданій, находится также въ гармоніи съ характеромъ романтическаго искусства. Романтизмъ, вообще, имѣетъ началомъ внутреннее сосредоточеніе, обращеніе души въ себя; съ другой стороны, внутреннее должно отражаться во внѣшнемъ и оттуда обращаться на себя. А въ архитектурѣ, въ видимой матеріальной массѣ по возможности проявляется все наиболѣе духовное. При такихъ матеріалахъ артистическому представленію остается только не давать матеріи, массѣ, царствовать въ самой матеріальности, но проницать ее, сокрушать, ломать во всѣхъ смыслахъ, отнимать у ней видъ натуральнаго ея упорства и ея собственной независимости. Въ этомъ смыслѣ, украшенія, особенно внѣшнія, менѣе выказывающія назначеніе храма быть запертымъ вмѣстилищемъ, представляютъ видъ камня, вездѣ вырѣзаннаго на всей поверхности, — и нѣтъ архитектуры, которая съ столь гигантскми, тяжелыми массами, съ такою толстою постройкою представляла бы, на подобной степени совершенства, типъ легкости и изящества.

Въ третьихъ, что относится до способа и расположенія украшеній, замѣтимъ только, что, по наружности, стрѣлки, столбы, круги и другія формы напоминаютъ органическое царство, собственно. Это уже показываетъ и масса съ процвѣтами, сформированная и обработанная во всѣхъ смыслахъ. Потомъ, выразительно

слѣдуютъ листья, узоры, ростки, а въ перевязяхъ, по примѣру арабесковъ, фигуры людей и животныхъ, частію натуральныхъ, частію фантастическихъ. Тѣмъ романтическое воображеніе показываетъ въ архитектурѣ также свое богатство изобрѣтеніями и странными сочетаніями разнородныхъ стихій, хотя съ другой стороны, въ эпоху чистѣйшаго готическаго стиля, наблюдалось постоянное повтореніе тѣхъ же простыхъ формъ, даже въ украшеніяхъ напр: въ оконныхъ стрѣлкахъ.

III. Различные роды романтической архитектуры.

Послѣдній пунктъ, о которомъ я скажу нѣсколько словъ, касается главныхъ формъ, въ которыхъ развилась романтическая архитектура, хотя здѣсь и не излагается исторіи этой отрасли искусства.

Отъ готической архитектуры, какъ я описалъ ее выше, надобно отличать, такъ называемую, *романскую* архитектуру, получившую начало отъ Римской. Древнѣйшая форма Христіанскихъ церквей напоминаетъ форму базиликъ, потому что въ первыя времена онѣ были публичными зданіями Императорской эпохи, большими продолговатыми залами, съ деревянными верхами, какъ оставилъ ихъ Константинъ В. христіанамъ. Въ этихъ залахъ стояла каѳедра; когда вѣрующіе собирались въ нихъ для Божественной службы, то священникъ становился на каѳедру, пѣлъ, говорилъ, или читалъ; что можетъ быть дало мысль о хорѣ. Христіанская архитектура заняла также у классической архитектуры другія формы напр. колонны, съ полными сводами, ротондами и всѣми видами украшеній, частнымъ образомъ у западной и римской имперіи. Восточная осталась вѣрною тому же роду архитектуры, до временъ Юстиніана. Въ тоже время, всѣ постройки въ Италіи Ост—готами и Ломбардами удержали въ существенныхъ частяхъ ос-

новной характеръ римскаго стиля. Въ позднѣйшей архитектурѣ Византійской имперіи введены были многія перемѣны; центръ обозначенъ ротондою, подпертою четырьмя столбами; впослѣдствіи къ ней присоединены были разныя пристройки, для особенныхъ назначеній, по Греческому обычаю, отличному отъ римскаго. Впрочемъ, съ этою архитектурою не должно смѣшивать той, которую вообще называли *Византійскою* и которая употреблялась въ Италіи, Франціи, Англіи и Германіи до конца двѣнадцатаго вѣка.

Въ тринадцатомъ вѣкѣ развилась готическая архитектура въ своемъ истинномъ видѣ съ главнымъ характеромъ, показаннымъ выше. Въ наше время отвергали мнѣніе, будто она пришла къ намъ отъ Готовъ и называли ее нѣмецкою или Германскою. Мы удержимъ за ней древнее, самое употребительное названіе. Въ самомъ дѣлѣ, въ Испаніи находятся самые древніе слѣды сей архитектуры, въ связи съ историческими событіями, потому что Готскіе короли, удалившіеся въ горы Астуріи и Галиціи держались тамъ независимо. Безъ сомнѣнія, отъ того кажется вѣроятнымъ близкое сродство готической и арабской архитектуры. Однако онѣ существенно различны. Ибо, отличительный характеръ арабской архитектуры среднихъ вѣковъ не есть стрѣлка, а такъ называемая *лошадиная подкова*. При томъ, зданія, назначенныя здѣсь для другой религіи, представляютъ намъ восточное богатство и великолѣпіе, украшенія, подобныя растеніямъ, и другимъ декораціямъ, въ которыхъ смѣшивается внѣшнимъ образомъ Римскій стиль съ стилемъ среднихъ вѣковъ.

Въ параллель этому развитію религіозной архитектуры является также *архитектура гражданская*, которая, по своему, съ измѣненіями воспроизводитъ характеръ религіозныхъ памятниковъ. Но карьера искусства въ гражданской архитектурѣ еще не обширна, потому что

здѣсь тѣсные предѣлы, равно какъ и множество потребностей требуютъ болѣе точнаго уподобленія и красокъ, оставляютъ свободное поле только въ декораціяхъ. Кромѣ общаго согласія формъ и пропорцій, искусство можетъ явиться только въ украшеніи фасадовъ, лѣстницъ, оконъ, дверей башень и пр., впрочемъ такъ, что здѣсь польза остается главнымъ господствующимъ опредѣленіемъ. Въ средніе вѣка, главнымъ типомъ является укрѣпленное жилище, *замокъ*, не только на отдѣльныхъ высотахъ и утесистыхъ холмахъ, но и въ городахъ, гдѣ каждое мѣстопребываніе семейства напр., въ Италіи, имѣло видъ крѣпости или замка. Стѣны, ворота, башни, подъемные мосты опредѣлены здѣсь нуждою, искусство только украшало ихъ; прочность, безопасная защита, соединенныя съ грандіознымъ великолѣпіемъ, съ живою недѣлимостью чистыхъ формъ и гармоніей ихъ составляютъ здѣсь существенный характеръ этого рода, описаніе котораго увлеклобы насъ слишкомъ далеко.

Наконецъ, какъ бы въ дополненіе, можемъ еще кратко упомянуть объ *искусствѣ садовъ*. Это искусство не только творитъ около человѣка вторую природу, для его удовольствія, но окружаетъ его натуральными нейзажами и располагаетъ ихъ по правиламъ архитектуры, какъ принадлежность зданія. Въ примѣръ довольно привесть здѣсь грандіозную террассу *Сан—Суси*. Въ отношеніи къ искусству садовъ собственно, мы можемъ совершенно отличить въ немъ *живописное* начало архитектурной стихіи. Родъ *парка*—говоря собственно, не есть еще архитектурный. Въ этихъ предметахъ, свободныхъ отъ натуры, ничто не имѣетъ вида строенія; это—картина, которая оставляетъ предметамъ ихъ собственный характеръ и старается воспроизвесть великую и свободную натуру. Въ самомъ дѣлѣ, въ пейзажѣ, представляющемъ въ измѣнчивомъ разнообразіи,

скалы съ ихъ огромными и грубыми массами, долины, лѣса, луга, мураву, змѣящіеся ручейки, широкія рѣки, съ ихъ одушевленными берегами, спокойныя озера, увѣнчанныя деревьями, шумные каскады—что здѣсь нравится намъ? То, что все соединено, сжато въ одномъ пространствѣ, что бы составить единое цѣлое. Такъ у Китайцевъ искусство садовъ представляетъ цѣлые пейзажи съ озерами и островами, рѣками, скалами и проч. Въ подобныхъ паркахъ, особенно послѣднихъ временъ—все должно сохранять свободу самой натуры, между тѣмъ какъ съ другой стороны, натура обработана искусствомъ подъ условіями данной почвы, что составляетъ разногласіе, которое—вполнѣ уничтожить невозможно. Здѣсь всего непріятнѣе пристрастіе къ отсутствію цѣли, это—насиліе, происходящее отъ произвола. Я не говорю, что исчезъ уже собственный характеръ правильности, который долженъ быть въ нашихъ садахъ. Въ самомъ дѣлѣ, назначеніе сада—служить пріятности для прогулки, разговору въ такомъ мѣстѣ, которое не есть собственно природа, но природа, сформированная человѣкомъ для своего удовольствія, ограниченная однимъ мѣстомъ, человѣкомъ и для человѣка. Большой паркъ напротивъ, когда усѣянъ китайскими храмиками, турецкими бѣседками, крѣпостцами, мостами, эрмитажами и пр. вообще всѣми иностранными рѣдкостями, уже имѣетъ претензію обратить на себя взоры; требуютъ, что бы онъ былъ чѣмъ нибудь, чтобы имѣлъ смыслъ самъ по себѣ. Но тогда это удовольствіе скоро насыщается вполнѣ, и точно, дважды нельзя смотрѣть на одинъ и тотъ же предметъ; этотъ источникъ удовольствія не представляетъ взорамъ ничего безконечнаго, никакого выраженія живой души натуры; при томъ, самая бесѣда во время прогулки есть только скучное, непріятное развлеченіе.

Садъ долженъ быть только пріятною обстановкою,

не больше; самъ по себѣ онъ не долженъ имѣть въ себѣ цѣнности, не удалять человѣка отъ человѣка, ни заставлять его обратиться внутрь себя. Здѣсь мѣсто архитектуры съ ея геометрическими линіями, съ порядкомъ, правильностію, симметріей; она располагаетъ, устроиваетъ предметы природы по требованію науки. Искусство садовъ у Монголовъ, за великою стѣною, въ Тибетѣ, парадизы Персіи сообразуются болѣе съ этимъ типомъ. Это не англійскіе парки, но залы съ цвѣтами, фонтанами, водопадами, дворами, дворцами, гдѣ человѣкъ живетъ въ нѣдрѣ великолѣпной натуры, грандіозной, гдѣ все роскошно расположено для потребностей и удобствъ человѣка. Но архитектурное начало въ особенности принаровлено къ садамъ у Французовъ. Оно есть обыкновенно дополненніе построенія большихъ дворцовъ; оно насаждаетъ деревья большими аллеями, съ совершенною правильностію, обрѣзываетъ ихъ, строитъ изъ нихъ стѣны, изгороды и преобразуетъ такимъ образомъ самую природу въ обширное жилище подъ свободнымъ небомъ.

ВТОРОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

СКУЛЬПТУРА.

Введеніе.

Первому проявленію духа, неорганической природѣ, какъ способна образовать ее архитектура, по правиламъ искусства—противится самъ духъ. Однако духовное начало должно составлять истинное основаніе твореній искусства и его представленій. Мы уже видѣли необходимость этого прогресса. Онъ находится въ самой идеѣ духа, который въ своей внутренней природѣ или *субъективности* отличается отъ внѣшняго своего бытія или своей *объективности*. Въ архитектурномъ твореніи внутреннее начало пробивается сквозь внѣшнія формы, но неможетъ ихъ проникнуть вполнѣ и сдѣлать изъ предметнаго—равнаго проявленія духа, показать его такимъ, каковъ онъ есть. И такъ, искусство оставляетъ неорганическое царство, которое архитектура, въ своемъ подчиненіи законамъ матеріи и тяжести, напрасно старалась сдѣлать болѣе совершеннымъ выраженіемъ духа; оно удаляется во внутренній міръ, который теперь кажется свободнымъ въ своей высокой

истинѣ, не связаннымъ смѣсью съ недѣятельною матеріей. Этимъ путемъ идетъ духъ, отрѣшаясь отъ физическаго бытія, чтобы возвратиться въ самаго себя—и на этомъ пути встрѣчаемъ скульптуру.

Однако, первый шагъ нашъ въ этой новой области не есть еще обращеніе духа на самаго себя, разумное сознаніе своего внутренняго или субъективнаго бытія, что для его представленія потребовало бы чисто *идеальнаго* образа проявленія. Сначала духъ обнимаетъ себя столько, сколько выражается въ *тѣлесномъ* бытіи и находитъ въ немъ себѣ подобную форму. Искусство, избирающее предметомъ этотъ моментъ развитія духа, будетъ тогда обязано представлять духовную недѣлимость въ области предметовъ еще матеріальныхъ, даже непосредственно матеріальныхъ. Въ самомъ дѣлѣ, слово, рѣчь суть такъ же проявленія духа внѣшними знаками; но въ физическомъ отношеніи эти знаки не имѣютъ собственной цѣны. Они играютъ роль простыхъ пособій мыслей, какъ звуки, движенія потрясенія тѣла, частнаго элемента, воздуха. Тѣло, напротивъ, собственно говоря, есть матерія протяженная, таковы: камень, металлъ, глина, однимъ словомъ, все твердое съ тремя измѣреніями. А форма, приличная духу, есть, какъ мы видѣли, матеріальное тѣло, посредствомъ котораго скульптура представляетъ духъ подъ видомъ полнаго протяженія.

Въ этомъ отношеніи скульптура находится еще на одной степени съ архитектурою, потому что образуетъ физическій элементъ въ его *матеріальной* или протяженной формѣ. Отличается же тѣмъ, что обработываетъ неорганическую матерію, не такъ какъ что нибудь чуждое духу, какъ простой приборъ для своего употребленія, облекая его формами, имѣющими цѣль внѣ себя. Напротивъ, она представляетъ самое духовное существо, съ цѣлью въ себѣ, свободное и независимое

въ самой идеѣ и притомъ въ тѣлесной формѣ, существенно приличной его недѣлимости. Въ тоже время представляетъ глазамъ два предѣла: тѣло и духъ, нераздѣльныя, составляющія единое цѣлое. Тогда произведеніе скульптуры освобождается отъ назначенія архитектуры служить духу простою матеріальною оболочкою. Она существуетъ сама по себѣ и для себя. Но несмотря на эту разность, изображеніе, сформированное скульптурою, остается въ существенномъ сношеніи съ окружающими предметами. Нельзя сдѣлать статую, группу, или еще менѣе, барельефъ, не соображаясь съ мѣстомъ, на которомъ они будутъ находиться. Артистъ долженъ объ этомъ думать не только во время окончательной отдѣлки, но даже въ первый моментъ созиданія должно находиться въ его головѣ это согласіе съ внѣшнею природою, съ пространствомъ. Оттого скульптура сохраняетъ прочное отношеніе главнымъ образомъ съ архитектурною окружностью. Статуи сперва назначались для храмовъ, для помѣщенія въ Cella, и живопись такъ же доставляла образа для христіанскихъ церквей. Но такъ же залы лѣстницы, сады, площади, ворота, отдѣльныя колонны, тріумфальныя ворота, одушевлялись и нѣкоторымъ образомъ населялись произведеніями скульптуры. Еще болѣе, независимо отъ мѣстности, каждая статуя требуетъ пьедестала, какъ собственнаго мѣста, какъ своей земли.

Сравнивая скульптуру съ другими искусствами мы должны обратить главное вниманіе на *поэзію* и *живопись*. Статуи, отдѣльныя или группами, представляютъ намъ тѣлесную форму, оживленную духомъ, представляютъ человѣка, каковъ онъ есть. И такъ, скульптура, кажется, обладаетъ способомъ представлять духовное начало, самымъ сообразнымъ съ природою. Но живопись и поэзія не столько натуральны. Первая, вмѣсто трехъ измѣреній протяженія, составляющихъ человѣче-

скую форму и форму другихъ существъ, употребляетъ только поверхность. Что касается до слова оно еще менѣе способно выражать тѣлесное; можетъ передать идею только звукомъ.

Однако, дѣло идетъ совсѣмъ иначе. Если образъ, созданный скульптурою , представляетъ что-то болѣе натуральное, за то тѣлесныя форма, представленная тяжелою матеріей, не есть истинно духовная натура. Духъ вполнѣ выражается только словомъ, дѣйствіями, открывающими его внутреннюю мысль и показывающими его такимъ, каковъ онъ есть; съ этой точки зрѣнія скульптура должна быть еще ниже поэзіи. Конечно, искусство живописи беретъ верьхъ по пластической ясности, представляющей нашимъ глазамъ тѣлесную форму. Притомъ, можетъ ли поэзія описывать лицо человѣка, фигуру, талію его одежду, его позу? Правда, она изображаетъ не такъ точно и подробно, но недостатки ея дополняетъ воображеніе, которое для представленія ихъ не имѣетъ надобности ни въ подробности ни въ мелочахъ. Поэзія показываетъ прежде всего человѣка *въ дѣйствіи*, человѣка дѣйствующаго въ силу своихъ идей и своихъ страстей, выполняющаго свое назначеніе въ разныхъ обстоятельствахъ жизни; она воспроизводитъ его впечатлѣнія, его разговры, открытія его души, внѣшнія событія.

Этого скульптура не можетъ сдѣлать, а если сдѣлаетъ, то очень несовершенно; она неспособна представить ни внутреннихъ чувствованій души, ни опредѣленныхъ страстей, ее волнующихъ, ни ряда дѣйствій, какъ представляетъ поэзія. Она представляетъ общій характеръ человѣка столько, сколько тѣло выражаетъ его въ какой нибудь опредѣленный моментъ, и то безъ движенія, безъ живаго дѣйствія, безъ развитія. Въ этомъ отношеніи она уступаетъ и *живописи*. Въ самомъ дѣлѣ, въ живописи посредствомъ краски на ли-

цѣ, свѣта и тѣней выраженіе духа не только въ смыслѣ натуральности выигрываетъ наибольшую матеріальную точность, но выигрываетъ въ особенности со стороны значенія физіономіи и страстей, высшую истину и высшую жизненность. Такъ же можно подумать съ первой минуты, что скульптурѣ чего-то недостаетъ и что къ своему преимуществу производить три измѣренія она согласилась бы прибавить преимущество живописи. Точно не произвольно ли она живописи предоставляетъ краски? Не бѣдность ли это или неумѣніе выполнить—когда ограничиваются только одною стороною дѣйствительности, матеріальною формою и отвлеченностью, до такой степени? Тогда силуэты и гравюры суть только простое вспомогательное средство, внушаемое нуждою. Въ истинномъ искусствѣ нельзя говорить о подобномъ произволѣ. Правда, форма, представляемая скульптурою, есть только отвлеченная сторона человѣческаго тѣла, существеннаго и живаго; не представляетъ никакого разнообразія красокъ и движеній. Но это несовершенство не случайное; это границы, положенныя искусствомъ самому себѣ, по своей сущности въ употребленіи своихъ матеріаловъ въ своемъ способѣ представленія. Искусство есть произведеніе духа и духа, достигшаго высшей степени своего развитія. Тогда его творенія должны имѣть цѣлію опредѣленное основаніе и какой нибудь способъ артистическаго представленія—отличныя другъ отъ друга. Въ искусствѣ бываетъ тоже, что и въ различныхъ наукахъ. Геометрія занимается только пространствомъ, законовѣдѣніе правами, философія развитіемъ вѣчной идеи и ея осуществленія въ физическомъ и нравственномъ мірѣ. Онѣ различно изслѣдуютъ эти различные предметы и ни одна не представляетъ вполнѣ того, что называется конкретною реальностію въ общемъ смыслѣ этого слова.

Искусство, какъ и всякое произведеніе духа, идетъ постепенно. Что отдѣлено въ мысли, хотя, не въ дѣйствительности, и оно отдѣляетъ. Слѣдовательно, оно поддерживаетъ эти степени, совершенно различныя, чтобы развить ихъ по ихъ опредѣленнымъ характерамъ. Такъ, въ протяженныхъ матеріяхъ, которыми занимаются искусства живописи, надобно отличать мысль и отдѣлять одно отъ другаго тѣло собственно, со всѣми его измѣреніями и его отвлеченную форму, *наружность* видимую въ себѣ, болѣе частную впрочемъ, болѣе живую по отношенію различія красокъ. Скульптура останавливается на первой степени, на человѣческой формѣ собственно, которую отдѣлываетъ какъ стереометрическое тѣло, по єго простому образованію, опредѣленному размѣрами пространства.

Произведенія искусства, являющіяся въ физической формѣ, имѣющія надобность въ зрителяхъ, конечно предлагаютъ посторонній елементъ, свѣтъ, раздѣляющійся въ краски. Но искусство, первое, занимающееся формою человѣческаго тѣла, какъ выраженіемъ духа, простирается въ этомъ представленіи только до перваго способа, до простаго явленія въ свѣтѣ, не допуская сочетанія свѣта съ тьмою, чтобы изъ того произошла краска. На этой—то степени останавливается скульптура въ своемъ поприщѣ, которое пробѣгаетъ искусство въ своемъ необходимомъ развитіи. Ибо рисовальныя искусства, не обнимающія цѣлость видимыхъ наружностей, подобно поэзіи, должны развивать ихъ отдѣльно, если говорятъ воображенію. Тогда мы сохранимъ съ одной стороны *объективность* (матеріальную видимую сторону), которая, не будучи собственною формою духа, противуположна ему какъ неорганическая природа. Архитектура преобразуетъ эту стихію въ символъ, просто указательный, не имѣющій въ себѣ ея духовнаго смысла. Крайность, противуположная объективности

есть *субъективность*, душа въ совершенной частности всѣхъ своихъ стремленій и расположеній, страстей, внутреннихъ и внѣшнихъ движеній, дѣйствій и проч.

Между этими двумя крайностями мы встрѣчаемъ *духовную недѣлимость*, конечно, опредѣленную, но непогруженную еще въ глубины чувствованія. Здѣсь, вмѣсто *субъективной* частности господствуетъ еще субстанціальная общность духа въ его цѣляхъ, въ его характеристическихъ чертахъ. Въ этой общности душа не удаляется еще въ себя, какъ единица, чисто духовная. Съ другой стороны, на этомъ среднемъ трактѣ она еще принимаетъ участіе въ объективной, въ неорганической натурѣ; она даже въ себѣ заключаетъ тѣлесное бытіе, тѣло, какъ усвоенное духу, приличное ему и проявляющее его. Подъ этою-то внѣшнею формою, уже невраждебною внутреннему началу, должна представляться духовная личность не какъ *живая* еще т. е. обращенная къ центру духовной недѣлимости, но какъ внѣшняя, видимая форма. Духъ слился съ нею, но нетакъ, чтобы казался освободившимся отъ этой внѣшности, чтобы уклониться въ самого себя, какъ духъ.

Здѣсь точнѣе являются два пункта, показанные выше. Скульптура, не употребляя для своего способа выраженія символическихъ представленій, только указывающихъ на духъ, употребляетъ человѣческую форму, которая проявляетъ его существенно. Но, какъ представленіе души, не имѣющей ни страсти, ни опредѣленнаго чувствованія, скульптура можетъ тѣмъ лучше довольствоваться внѣшностію человѣческой формы, въ которой душа какъ бы разлита во всѣхъ пунктахъ. Вотъ по какой причинѣ скульптура не представляетъ духа въ дѣйствіи, въ постепенныхъ движеніяхъ, съ извѣстною цѣлью, ни въ предпріятіяхъ или начинаніяхъ, показывающихъ какой нибудь характеръ. Она представляетъ духъ какъ бы объективнымъ, а потому чаще въ

спокойномъ положенiи, или когда движенiе и группировка показываютъ только первыя начала дѣйствiя. Но она отнюдь не представляетъ душу во всѣхъ столкновенiяхъ, во внутреннихъ или внѣшнихъ борьбахъ, или съ развитiемъ во множествѣ внѣшнихъ дѣйствiй. Равно, если скульптура представляетъ нашему взору духъ, поглощенный тѣлесною формою, назначенною представлять его, то потому самому у ней нѣтъ существенной точки, въ которой сосредоточивается выраженiе души какъ души, нѣтъ удара глаза, какъ мы покажемъ подробнѣе въ послѣдствiи. Съ другой стороны, такъ какъ скульптура не имѣетъ предметомъ личности, которая приводилась бы въ частность, развивалась бы во множествѣ дѣйствiй, то и для своего образа представленiя не имѣетъ надобности, какъ живопись, въ очарованiи красокъ, которыя тонкостью и разнообразiемъ своихъ оттѣнковъ способны выразить все богатство частныхъ очерковъ характера и проявить всю душу, со всѣми волнующими ее чувствованiями. Еще меньше имѣетъ она надобности проявлять во взорѣ то, что происходитъ во внутренней ея глубинѣ души. Скульптура не должна допускать матерiаловъ, въ которыхъ не имѣетъ еще надобости на частной ступени, гдѣ она останавливается. Значитъ, она употребляетъ форму и цѣлые размѣры тѣла, а не краски живописи. Изображенiе, сдѣланное скульптурою, въ цѣлости своей одноцвѣтно, напримѣръ, изъ бѣлаго мрамора, не представляетъ никакого разнообразiя цвѣтовъ. И металлы служатъ ей, эта матерiя первая, однообразная, тождественная себѣ, представляющая какъ бы сторону струящагося свѣта безъ противоположности, безъ гармонiи красокъ.

Греки поняли этотъ пунктъ и умѣли выдержать его, что показываютъ ихъ великiй умъ и генiальность. Поправдѣ, греческая скульптура представляетъ намъ мно-

го примѣровъ статуй различныхъ цвѣтовъ, но сперва надобно отличать начало и конецъ искусства отъ того, что оно произвело въ эпоху высшаго своего совершенства. Также мы должны удалить все, взошедшее въ искусство по преданію или по религіозному началу, что собственно не принадлежитъ ему. Говоря вообще о классическомъ искусствѣ мы видѣли, что оно не представляетъ идеала непосредственно и вполнѣ, хотя идеалъ составляетъ главный его характеръ; оно обязано удалять чуждые ему елементы. Такова и скульптура; она должна проходить много степеней—пока не достигнетъ своей опредѣленной формы, а начала ея очень различны отъ высшаго пункта совершенства, на который она взошла въ послѣдстіи. Произведенія древней скульптуры—деревянныя, разрисованныя; таковы Египетскіе идолы; есть такіе же и у Грековъ. Но эти предметы надобно исключить изъ скульптуры, собственно, когда требуется опредѣлить ея основную идею. Нельзя сказать, чтобы небыло примѣровъ раскрашенныхъ статуй. Но чѣмъ больше развивается артистическій вкусъ, тѣмъ болѣе скульптура освобождается отъ роскоши неприличныхъ ей красокъ. Бѣлая, напротивъ, употребляла она свѣтъ и тѣни, чтобы придать своимъ произведеніямъ болѣе кротости и спокойствія и разлить на нихъ ясность, благодѣтельную для глазъ зрителя. (Мейеръ, Исторія Живописи у Грековъ томъ I. стр. 119). Противъ однообразности мраморнаго цвѣта можно указать безсомнѣнія, что не только множество мѣдныхъ статуй, но и самыя огромныя и самыя изящныя произведенія, напримѣръ Юпитеръ Фидіаса, были раскрашены разными красками. Но здѣсь не говорится объ отсутствіи краски, расматриваемой въ полной отвлеченности. Слоновая кость и золото не принимаются за краски живописи. Притомъ, различныя произведенія частнаго искусства въ дѣйствительности не всегда под-

держиваютъ основную идею въ такой строгой безразличности; они обязаны живѣе служить различнымъ цѣлямъ, они имѣютъ различную мѣстность и тѣмъ гармонируютъ съ внѣшними обстоятельствами, которыя тогда измѣняютъ ихъ собственный типъ. Такъ, изображенія скульптуры часто дѣлались изъ какого нибудь богатаго вещества, напримѣръ изъ золота и слоновой .кости; посажены были на великолѣпныя сѣдалища или стояли на пьедесталѣ, отдѣланномъ искусно, со всею роскошью, украшались драгоцѣнностями, дабы народъ, смотря на пышныя созданія, могъ восхищаться своимъ могуществомъ и своимъ богатствомъ. Скульптура въ частности уже потому, что есть болѣе простое искусство, не заключается въ этой отвлеченной красотѣ; она—приноситъ съ собою много придаточныхъ, сообразно преданію, мѣсту происхожденія, обычаямъ; при томъ, она дѣлаетъ много уступокъ условіямъ оригинальности, характеризующей духъ народа. Человѣкъ дѣятельный требуетъ разнообразія, восхищающаго глазъ, требуетъ, чтобы занимали его чувства и его воображеніе со многихъ сторонъ. Это тоже, какъ чтеніе греческихъ трагедій, дающихъ намъ произведеніе искусства въ отвлеченной формѣ. Въ дѣйствительности къ піесѣ прибавляется представленіе живыми актерами, костюмами, декораціями, сценическими танцами и музыкой. Такъ и изображеніе скульптуры въ своей внѣшней дѣйствительности не имѣетъ недостатка въ разныхъ придаточныхъ. Но мы здѣсь занимаемся только произведеніемъ скульптуры—въ себѣ самой; притомъ, ея внѣшнія стороны не должны мѣшать намъ понимать самую внутреннюю идею вещи въ ея характерѣ простоты и отвлеченности.

Теперь, если перейдемъ къ болѣе частному *дѣленію* этой части, тогда скульптура представится намъ центромъ классическаго искусства, и здѣсь мы не можемъ,

какъ въ изученіи архитектуры искать искусственныхъ различій въ формахъ символической, классической и романтической и здѣлать изъ нихъ начало нашего дѣленія. Скульптура, говоря собственно, есть искусство классическаго идеала, и безъ сомнѣнія, имѣетъ свои эпохи. Такъ напр. въ Египтѣ она имѣла символическій характеръ. Между тѣмъ эпохи представляютъ только историческое развитіе, а не различія, представляющія идею. Эти представленія, по своему назначенію ближе къ архитектурѣ, нежели къ собственной цѣли скульптуры, такъ что если романтическая форма искусства выражается въ нихъ, то скульптура обходится безъ нихъ. Она находитъ свой чисто пластическій типъ только съ возвращеніемъ къ греческой скульптурѣ. Слѣдовательно, мы должны искать другаго способа дѣленія.

Центральнымъ пунктомъ нашего изученія будетъ, какъ сказано, способъ, какъ скульптура достигаетъ *классическаго идеала* и осуществляетъ его совершенно. Но прежде нежели достигнемъ этой степени идеальнаго развитія въ представленіяхъ скульптуры, мы обязаны показать *основаніе и форму,* собственно приличныя скульптурѣ, какъ частному искусству, которыя привели его къ представленію классическаго идеала въ человѣческой формѣ, проникнутой духомъ и съ простыми измѣреніями пространства. Съ другой стороны, классическій идеалъ безъ сомнѣнія опирается на субстанціальную личность, но въ тоже время частную въ себѣ. Такъ что скульптура не принимаетъ вообще идеала человѣческой формы за основаніе своихъ представленій, но опредѣленный идеалъ, и чрезъ то различается въ различныхъ способахъ представленія. Эти различія касаются частію понятія и *представленія*, по частію также и *матеріаловъ*, которыми осуществляется понятіе. Это вводитъ въ самое искусство, по различнымъ спо-

собамъ выполненія, новыя отличія, которымъ тогда соотвѣтствуютъ степени *историческаго развитія* скульптуры, какъ различныя дѣленія.

По причинѣ такихъ отношеній мы въ изслѣдованіи примемъ слѣдующій ходъ:

1. Сначала просто разсмотримъ общіе характеры, замѣняющіе для натуры существенной *основаніе* и *формы* и происходящіе изъ самой идеи скульптуры.

2. Потомъ изложимъ, въ чемъ состоитъ *классическій идеалъ*, столько, сколько онъ достигаетъ до совершеннаго осуществленія въ скульптурѣ.

3. Наконецъ, скульптура въ своемъ развитіи указываетъ намъ различные способы представленія; она употребляетъ различные виды матеріаловъ и производитъ цѣлый міръ созданій и фигуръ, въ которомъ, нѣкоторымъ образомъ обозначаются справа и слѣва символическая и романтическая формы искусства, между тѣмъ какъ классическая составляетъ истинную пластическую средину.

ПЕРВАЯ ГЛАВА.

—

НАЧАЛО ИСТИННОЙ СКУЛЬПТУРЫ.

Въ скульптурѣ вообще является такое чудо: духъ совершенно воплощается въ матерію и формируетъ ее такъ, что дѣлается присущимъ въ ней и сознаетъ въ ней свой совершенный образъ; въ семъ отношеніи мы должны разсмотрѣть:

Во первыхъ, какіе виды существованія духа могутъ быть представлены въ этой стихіи, и въ простой формѣ, или въ видимомъ протяженіи?

Во вторыхъ, какъ формы протяженія должны составляться, чтобы проявить духъ въ изящной тѣлесной формѣ?

Здѣсь вообще должно разсмотрѣть единство — *ordo rerum extensarum и ordo rerum idearum*, первое прекрасное соединеніе души съ тѣломъ, столько, сколько духъ, внутренній елементъ въ скульптурѣ, выражается только въ тѣлесной формѣ.

Въ третьихъ, это единство соотвѣтствуетъ тому, что мы знаемъ, какъ составляющій идеалъ классическаго искусства, такъ, что пластика или скульптура будетъ дана какъ искусство классическаго идеала, собственно.

I. Существенное основаніе скульптуры.

Стихія, въ которой скульптура осуществляетъ свои понятія, какъ мы видѣли, вполнѣ есть матерія въ своей первоначальной формѣ, общая и простая, матерія протяженная безъ всякой частности; это суть общія измѣренія пространства, первыя формы, какія онѣ способны принять чтобы произвесть красоту. Этимъ физическимъ матеріаламъ, ихъ отвлеченной простотѣ особенно соотвѣтствуетъ, какъ составитель основанія представленія, *объективность* духа, то есть духъ, который не отличилъ еще себя ни отъ всемірной субстанціи, ни отъ тѣлеснаго бытія, а слѣдовательно не обратился къ самому себѣ, не обнялъ себя во всей субъективности, который, другими словами, не имѣетъ о себѣ разумнаго сознанія. Здѣсь надобно различать два пункта:

1. Духъ, какъ духъ, конечно есть всегда субъективность, внутреннее сознаніе себя, всегда *я*. Но это я можетъ отрѣшиться отъ того, что составляетъ *сущность*

общее и вѣчное основаніе духа въ знаніи и хотѣніи, въ понятіяхъ, чувствахъ и дѣйствіяхъ человѣка. Она можетъ покоиться въ своей *частной личности* и въ своемъ случайномъ бытіи. Тогда, наружу является только личность, потому, что она составляетъ истинное основаніе духа; тогда лишенная устойчивости, она находится въ сношеніи только съ собой, и совершенно внѣшнимъ образомъ. Наприм. въ личномъ удовлетвореніи я могу, правда, въ какомъ нибудь отношеніи, вести себя совершенно объективно, быть доволенъ собою, по причинѣ какого нибудь дѣйствія нравственнаго и добраго въ себѣ. Но я мысленно отдѣляюсь отъ самаго основанія дѣйствія какъ независимое существо. Я, недѣлимое существо, отдѣляюсь отъ всеобщаго духа, чтобы сравниться съ нимъ. Согласіе меня со мною, въ этомъ сравненіи, производитъ личное довольство, въ которомъ я, опредѣленное, недѣлимое восхищается собственнымъ предметомъ. Безъ сомнѣнія—личное я находится во всемъ, что человѣкъ думаетъ, хочетъ, выполняетъ. Но большая разница въ томъ, что человѣкъ въ мысляхъ и дѣйствіяхъ занимается собственнымъ частнымъ, я, или тѣмъ, что составляетъ существенное основаніе сознанія; что онъ тождествуется весь съ этимъ вѣчнымъ основаніемъ, или, что живетъ въ постоянномъ сношеніи съ собственною личностію.

Лицо, субъектъ, возвышаясь такимъ образомъ, надъ субстанціальнымъ началомъ вещей, идетъ по произволу къ отвлеченной частности своихъ наклонностей, своихъ капризовъ, мимолетныхъ впечатлѣній, и тогда въ развитіи своей дѣятельности, въ своихъ ограниченныхъ дѣйствіяхъ становится независимъ отъ обстоятельствъ и отъ ихъ подвижности. Вообще, онъ не можетъ укрыться отъ отношеній, связывающихъ его съ другими бытіями. Слѣдов. онъ становится въ противоположности съ истинною духовностію, какъ существо просто ко-

нечное. Теперь, если, сохраняя сознаніе объ этой противоположности, онъ упорно держится собственной воли, собственныхъ идей, то падаетъ нетолько въ пустоту понятій и личныхъ обольщеній, но еще въ ненавистную сторону дурныхъ страстей и лживаго характера, въ преступныя дѣйствія, въ грѣхъ, злобу, развратъ, жестокость, злословіе, зависть, гордость, во всѣ прочіе пороки человѣческой природы и своей непостоянной слабости.

Вся эта субъективая сторона начала должна быть исключена изъ представленій скульптуры, которая берется только за объективность духа. Подъ объективностію, въ самомъ дѣлѣ, должно почитать здѣсь существенное, истинное, неизмѣнное, существенную натуру духа, которая не предается случайному и преходящему, какъ дѣлаетъ субъектъ, когда живетъ въ сношеніи только съ собою. Но духъ, при всей объективности не можетъ дѣйствительно существовать, какъ духъ, безъ *сознанія о самомъ себѣ*. Ибо духъ существуетъ только какъ субъектъ. А роль, какую долженъ играть субъективный или личный моментъ въ духовномъ основаніи представленій скульптуры, есть та, что ему не случается выражать себя въ себѣ и для себя; онъ вполнѣ являетъ себя проникнутымъ этимъ общимъ и существеннымъ моментомъ, о которомъ мы говорили; онъ не можетъ отъ него формально отдѣлиться, чтобы обратиться къ самому себѣ. Такъ объективный духъ имѣетъ сознаніе о себѣ, но сознаніе и волю неотрѣшающіяся отъ начала, которое составляетъ ихъ основаніе и должны ихъ наполнить,—они составляютъ съ послѣднимъ недѣлимое единство.

Духовное, въ совершенной, отрѣшенной независимости отъ существеннаго истиннаго елемента, бытіе духа, неприведенное въ частность, неизмѣнное — вотъ, что мы называетъ божественнымъ, въ противоположность

съ конечнымъ бытіемъ, которое развивается среди случайностей въ мірѣ разнообразія, противорѣчія, разнородности, подвижности. Скульптура, въ этомъ отношеніи, должна представить божественное въ себѣ, въ его безпредѣльномъ спокойствіи и его высокости, вѣчное, неподвижное, безъ личности совершенно субъективной, безъ разногласія съ дѣйствіемъ или положеніемъ. И если теперь она переходитъ къ болѣе точному опредѣленію, къ чему нибудь человѣческому по формѣ и характеру, то должна допускать здѣсь только неизмѣнное и постоянное, это опредѣленіе въ своей субстанціи, выбирать ее для основанія представленія, а не случайное и преходящее. Потому что объективная духовность не нисходитъ до измѣнчивой, бѣглой частности, которая свойственна субъективности, олицетворенной, какъ простая недѣлимость. Наприм. въ біографическомъ разсказѣ о разнообразныхъ случаяхъ и дѣйствіяхъ недѣлимаго, эта запутанность различныхъ событій, дѣлъ и частностей обыкновенно опредѣляется описаніемъ характера недѣлимаго, описаніемъ сокращающимъ всѣ эти мелочи въ общія качества какъ: *хорошій*, *правдивый*, *храбрый*, *высокій умъ* и проч. Подобныя качества составляютъ неизмѣнную натуру недѣлимаго, а другія частности принадлежатъ только случайному его направленію. А этотъ неизмѣнный елементъ и должна представлять скульптура, какъ составляющій единственно истинную недѣлимость. Между тѣмъ она не дѣлаетъ изъ этихъ общихъ качествъ простыхъ аллегорій; она творитъ истинныя недѣлимыя; понимаетъ ихъ и представляетъ въ ихъ объективной духовности, какъ существа полныя и совершенныя въ себѣ, въ совершенномъ покоѣ, свободныя отъ всякаго чуждаго вліянія. Для каждаго лица скульптуры субстанціальное всегда есть существенное начало, и ни углубленіе и личное существованіе, ни поверхностныя, измѣнчивыя частности никогда не мо-

гутъ преобладать. Вѣчное въ богахъ и людяхъ, разоблаченное отъ произвола и случайной личности должно быть представлено въ своей совершенной и неизмѣнной ясности.

2. Другой пунктъ, который мы обязаны представить, есть тотъ, что основанiе скульптуры, уже потому только, что матерiальный елементъ требуетъ внѣшняго представленiя по тремъ измѣренiямъ, не можетъ быть *духовнымъ*, какъ духовнымъ, то есть душею углубленною въ себя и поглощенною въ себя, но духовнымъ, которое начинаетъ сознавать себя въ другомъ я, въ *тѣлѣ*. Отрицанiе внѣшняго принадлежитъ уже внутренней субъективности. И такъ, оно не можетъ быть введено сюда потому, что основанiе представленiя есть божественное и человѣческое въ своемъ объективномъ характерѣ. Только это объективное, поглощенное въ себя, безъ внутренней субъективности, собственно, позволяетъ внѣшности развиваться свободно, во всѣхъ своихъ размѣрахъ. Оно неотдѣлимо отъ цѣлости протяженiя. Но поэтому самому скульптура должна избирать предметомъ своихъ представленiй только то, что въ объективной сущности духа позволяетъ себя выразить совершенно во внѣшней или тѣлесной формѣ, иначе она выберетъ основанiе, которое ея матерiальный елементъ уже не способенъ понимать и выражать должнымъ образомъ.

II. Изящная форма въ скульптурѣ.

Опредѣливши основанiе скульптуры необходимо знать во вторыхъ, какiя тѣлесныя формы способны выразить его во внѣшности? Въ классической архитектурѣ домъ есть нѣкоторымъ образомъ анатомическiй скелетъ, найденный заранѣе, которому искусство должно дать потомъ форму. Скульптура также находитъ основной типъ

своихъ представленій въ человѣческой формѣ. Но домъ есть изобрѣтеніе человѣка, хотя и артистическое созданіе, построеніе человѣческаго тѣла является какъ произведеніе природы, не зависящее отъ человѣка. Значитъ, основной типъ скульптуры данъ, а не изобрѣтенъ ею. А какъ человѣческая форма принадлежитъ природѣ, то мы должны сначала объяснить это очень неопредѣленное выраженіе.

Природа, есть первое овеществленіе *идеи*; такъ, изучая изящное въ природѣ (I-я часть гл. II) мы видѣли идею въ ея непосредственномъ существованіи. Въ жизни животныхъ и совершенномъ ихъ организмѣ идея получаетъ свое натуральное бытіе, ей сообразное. Организація человѣческаго тѣла есть также проявленіе и произведеніе идеи, цѣлой въ себѣ, существующей какъ душа въ этой тѣлесной вещественности. Уже какъ простая животная жизнь она представляетъ чрезвычайно разнообразныя формы, хотя каждый опредѣленный типъ всегда устроивается ею. Натуральная философія обязана объяснить намъ это взаимное отношеніе между идеей и тѣлесной формой, душею и тѣломъ; она должна показать, что различныя системы организаціи у животныхъ въ строеніи и внутренной формѣ тѣла, и взаимное согласіе частей и отправленіе частныхъ органовъ соотвѣтствуютъ различнымъ моментамъ идеи, а тѣмъ показать до какой степени частныя стороны самой души здѣсь осуществлены. Но указывать эту соотвѣтственность теперь еще не наше дѣло.

Человѣческая форма не есть только тѣло души, какъ живописная форма, но тѣло духа. И точно, не надобно смѣшивать слова душа и духъ. Душа есть только живое начало, составляющее единство и недѣлимость тѣла; какъ тѣло, владѣетъ разумнымъ познаніемъ своихъ чувствованій, мыслей, цѣлей къ которымъ стремится его внутренняя природа; при такой огромной разницѣ

между животною жизнію и духовнымъ сознаніемъ можетъ показаться страннымъ, что человѣческое тѣло показываетъ такое несходство съ животною формою. Но мы не удивимся если представимъ, что духъ по своей натурѣ долженъ существовать живымъ образомъ слѣдов. долженъ быть и духомъ и душою. Тогда онъ долженъ облечься въ форму соотвѣтствующую животному организму. Но именно потому, что онъ выше всего просто живаго, онъ созидаетъ себѣ собственное тѣло, которое, правда, и соединено съ животнымъ тѣломъ и одушевлено одною и тою же идеей. Дальше, такъ какъ духъ есть нетолько *идея осуществившаяся* въ жизни животной, но идея сознающая себя, свободное начало, разумное пониманіе, то онъ творитъ себѣ, внѣ чувственной жизни, міръ особенный, ему свойственный, міръ знанія, предметъ котораго есть самая мысль. Наконецъ, внѣ мысли и ея систематической или философической дѣятельности, духъ развивается еще совершенно цѣлою жизнію чувствованій, движеній, представленій и образовъ, болѣе или менѣе тѣсно связанныхъ съ его бытіемъ, какъ души и съ его тѣлеснымъ бытіемъ, которыя потому имѣютъ форму соотвѣтствующую въ человѣческомъ тѣлѣ. Тамъ онъ является равно живымъ, открывается тамъ, проницаетъ ее и проявляется при ея посредничествѣ. И такъ, человѣческое тѣло не остается просто физичекимъ существомъ, но по своей формѣ и по своему устройству, должно проявлять нѣкоторымъ образомъ чувственное и натуральное бытіе духа. Потомъ, какъ высшій объектъ, оно должно отличаться тѣмъ больше отъ формы, чисто животной, хотя человѣческое тѣло соглашается съ нею вообще. Но какъ человѣческій духъ самъ есть душа и жизнь, животное—тѣло, то эти измѣненія не суть и не могутъ быть другія, какъ тѣ, которыя духъ, живущій въ нѣдрѣ живаго тѣла, проявляетъ въ этой тѣлесной формѣ. И такъ, человѣческая

форма, это проявленіе духа, въ силу своихъ измѣненій отлична отъ животной формы, хотя различія человѣческаго организма, по отношенію къ животному организму, принадлежатъ къ безсознательной натурѣ духа, также какъ и животная душа составляетъ себѣ тѣло свое въ дѣятельности, не имѣющей сознанія.

Этимъ началомъ мы и должны начать здѣсь. Человѣческая форма, какъ выраженіе духа, дана артисту и поправдѣ онъ находитъ ее не только вообще, но и въ частности; и такой типъ недѣлимо предполагается, какъ служащій къ отраженію внутреннихъ чувствъ духа, въ формѣ, чертахъ, позѣ и привычкахъ тѣла.

Что касается болѣе опредѣленнаго согласія души съ тѣломъ въ томъ, чѣмъ занимаются частныя чувствованія, страсти и различныя положенія духа, то здѣсь трудно установить точные характеры. Правда, въ *патогномикѣ*, *физіономикѣ* страстей старались представить эту соотвѣтственность научнымъ образомъ, но успѣха доселѣ еще не было. Для насъ патогномика важна на столько, на сколько занимается образомъ и способомъ, по которымъ опредѣленныя чувствованія и движенія души воплощаются въ нѣкоторыхъ органахъ. Такъ, говорятъ, гнѣвъ — имѣетъ свое мѣсто въ желчи, мужество — въ крови. Выраженія ложныя. Конечно, дѣятельность извѣстныхъ органовъ соотвѣтствуетъ извѣстнымъ частямъ, однако гнѣвъ не квартируетъ въ желчи; если же гнѣвъ есть что нибудь тѣлесное, то дѣйствіе его проявляется только главнымъ образомъ въ желчи. Впрочемъ эта патогномика, какъ называютъ ее, насъ не касается; скульптура занимается только тѣмъ, что переходитъ изъ внутренности души во внѣшность тѣлесной формы и тѣлесно открываетъ тамъ духъ. Симпатическія потрясенія внутренняго организма, соотвѣтствующія движеніямъ чувствительной души, не составляютъ еще предмета скульптуры. Даже есть много предметовъ, которые яв-

ляются на поверхности тѣла напр. трясеніе руки и всего тѣла, неуловимыя въ выраженіи неистовства, конвульсивное движеніе губъ и проч.

Что касается *физіогномики*, скажу, что если дѣйствительно произведеніе скульптуры, имѣющей основаніемъ человѣческую форму, должно показывать, какъ тѣло представляетъ уже по своей формѣ, не только существенный елементъ духа божественнаго и человѣческаго вообще, но еще частный и недѣлимый характеръ каждаго человѣка или каждаго божества, то оно должно, чтобы выдержать здѣсь полный экзаменъ, представить, какія части, какія черты, какія формы тѣла вполнѣ соотвѣтствуютъ опредѣленнымъ чувствованіямъ души. Творенія древней скульптуры приглашаютъ насъ къ такому изученію. Въ нихъ, въ самомъ дѣлѣ, надобно признать выраженіе божественнаго, и нельзя говорить, что здѣсь согласіе духовнаго выраженія съ чувственною формою есть что-то случайное, произвольное, а не отрѣшенное. Каждый органъ долженъ быть въ этомъ отношеніи разсматриваемъ съ двухъ сторонъ: съ физической стороны и со стороны духовнаго выраженія. Только не надобно поступать какъ Галь, видѣвшій духъ только въ гробѣ.

1. Соображая основаніе, которое призвана представлять скульптура, достаточно разсмотрѣть, какимъ образомъ воплощается въ тѣлесномъ духовность и субстанціальная и индувидуальная въ этой общности и облекается такимъ образомъ въ дѣйствительную форму. Дѣйствительно, основаніе, приличное истинной скульптурѣ, исключаетъ, съ одной стороны, въ тѣлесномъ и въ духовномъ частность внѣшняго проявленія. Созданіе скульптуры должно представлять только постоянную общую стихію, правильную, неизмѣнную въ человѣческой формѣ, хотя бы необходимо было приводить ее въ частность такъ, чтобы нашимъ глазамъ представился не

отвлеченный какой либо законъ, а недѣлимая форма, слитая съ нею самымъ тѣснымъ образомъ.

2. Съ другой стороны, скульптура, какъ мы видѣли, должна освободиться отъ случайной личности и отъ ея выраженія въ томъ, что составляетъ существенный и внутренній ея елементъ. Потому запрещено артисту въ томъ, что относится до физіономіи, доходить до представленія чертъ лица, ибо черты суть проявленіе болѣе личнаго, болѣе частнаго въ недѣлимомъ характерѣ, въ чувствованіяхъ, мысляхъ, волѣ. Человѣкъ въ своихъ чертахъ и жестахъ выражаетъ только манеру, которою онъ чувствуетъ себя точно какъ недѣлимое, занятъ ли онъ просто собою, или отражается съ внѣшними предметами, или съ подобными себѣ. Посмотрите напр. на прогуливающихся по улицѣ, особенно въ малыхъ городахъ; у многихъ по жестамъ и чертамъ лица замѣтно, что они заняты только собою, своею прическою, платьемъ, вообще своею личностью или проходящими, или рѣдкостями и бездѣлицами. Черты гордости, зависти, довольства и пр. принадлежатъ сюда же. Но черты чьи-нибудь могутъ имѣть начало и въ другомъ какомъ нибудь чувствованіи, въ сравненіи отрѣшеннаго бытія съ его собственнымъ частнымъ бытіемъ. Униженіе, гордость, грозный или робкій видъ сюда принадлежатъ. Въ такомъ сравненіи является уже отдѣленіе субъекта и всеобщаго. Чувствованіе субстанціальнаго всегда оканчивается обращеніемъ на самого себя, такъ, что здѣсь господствующее основаніе есть—я—а не субстанція. А ни это отдѣленіе, ни этотъ перевѣсъ недѣлимаго субъекта не можетъ характеризовать форму, которая остается строго вѣрною началу скульптуры.

Наконецъ, кромѣ чертъ собственно названныхъ, выраженіе физіономіи заключаетъ много вещей мимолетно отражающихся на лицѣ и на фигурѣ человѣка; легкая улыбка, взоръ глаза, бросающаго молнію во время раз-

драженія, презрѣніе, быстро подавленное и пр. Ротъ, глаза особенно представляютъ въ этомъ отношеніи величайшую подвижность и способность принимать и выражать каждый оттѣнокъ страсти, каждое опредѣленное движеніе души. Скульптура не должна касаться такихъ скоропреходящихъ вещей; этотъ предметъ приличенъ живописи. Напротивъ, она должна ограничиться прочными чертами выраженія духа, удержать ихъ, воспроизвесть на лицѣ и даже въ позѣ и тѣлесныхъ формахъ.

3. И такъ, вотъ въ чемъ состоитъ задача скульптурнаго воспроизведенія: воплотить въ человѣческой формѣ духовное начало, по природѣ своей, вмѣстѣ общей и частной, но еще не приведенной въ частность и субъективно не обратившейся въ себя; привести оба эти предѣла въ совершенную гармонію, представляя только общія и неизмѣнныя черты формъ, соотвѣтствующихъ духовному елементу и удаляя все случайное и скоропреходящее, лишь бы лицо не лишено было недѣлимости. Совершенное согласіе внутренняго съ внѣшнимъ, какъ должна осуществлять это согласіе скульптура, ведетъ насъ къ третьему и послѣднему пунктамъ.

III. Скульптура, какъ искусство классическаго идеала.

Первое слѣдствіе изъ приведенныхъ разсужденій есть то, что скульптура болѣе всѣхъ другихъ любитъ идеалъ. Въ самомъ дѣлѣ, она сначала находится внѣ символическаго искусства, и по причинѣ ясности своего предмета, понимающаго себя какъ духъ, и, по причинѣ совершеннаго усвоенія формы этой идеѣ. Съ другой стороны, она не простирается до той степени внутренней субъективности, гдѣ душа вся поглощается въ себя, а внѣшняя форма остается безъ значенія. Слѣд. она составляетъ центръ классическаго искусства. Конечно, классическая идеальность не является совершен-

но чуждою символической и романтической архитектурѣ; однако идеалъ въ своей собственной сферѣ не есть высшій законъ этихъ общихъ формъ искусства, ни этихъ искусствъ потому, что они, подобно скульптурѣ, не имѣютъ предметомъ своимъ представленія свободной индувидуальности, характера, сдѣлавшагося видимымъ, прекрасной и свободной необходимости. Фигура и форма лицъ скульптуры должны выходить изъ воображенія артиста чистыми отъ всякой примѣси, свободными отъ всякой случайности нравственной или физической. Въ нихъ не должно быть никакого частнаго пристрастія къ особенностямъ страсти, удовольствія, желаній, къ капризамъ, выходкамъ и причудамъ; потому, что артисту, по крайней мѣрѣ въ его высшихъ представленіяхъ, позволено единственно представлять духъ въ тѣлесной формѣ, съ чертами вообще простыми устройства и организма человѣческаго тѣла. Изображеніе его ограничивается частію умѣньемъ согласить внутреннее съ внѣшнимъ, частію давать лицу точную степень недѣлимости, гдѣ она склоняется еще ко всеобщему и тѣмъ сочетается съ нимъ.

Этотъ смыслъ истиннаго пластическаго характера, соединенія божественнаго съ человѣческимъ, принадлежалъ собственно Греціи. Олицетворяютъ ли его въ поэтахъ или ораторахъ, изучаютъ ли его въ философахъ или историкахъ, никогда не дойдутъ до центральнаго пункта, если не употребятъ какъ объяснительный ключь, точку зрѣнія скульптуры, если не будутъ смотрѣть съ этой точки пластическаго зрѣнія, я не говорю только объ эпическихъ и драматическихъ герояхъ, но и о людяхъ государственныхъ и философахъ, принадлежащихъ исторіи. Дѣятели наравнѣ съ поэтами и мыслителями имѣютъ въ счастливыя дни Греціи тотъ же пластическій характеръ, общій вмѣстѣ и личный во внѣшности и внутренности. Они поднимаются высоко на основаніи

своей крѣпкой и субстанціальной недѣлимости, созидая изъ себя, образуя себя чѣмъ они были и чѣмъ хотѣли быть. Вѣкъ Перикла особенно богатъ такими характерами. Самъ Периклъ, Фидіасъ и особенно Софоклъ, также Фукидидъ, Ксенофонъ, Сократъ, каждый великъ въ своемъ родѣ и никто не меньше въ сравненіи съ другими. Всѣ они въ себѣ суть высокія артистическія натуры, идеальные артисты самихъ себя, лица одного пріема, созданіе искусства какъ лики безсмертныхъ боговъ, у которыхъ нѣтъ ничего преходящаго и подверженнаго смерти. Тотъ же пластическій характеръ находится и въ созданіяхъ искусства, представляющихъ силу или тѣлесную красоту у побѣдителей на олимпійскихъ играхъ, до явленія Фрины.

ВТОРАЯ ГЛАВА.

ИДЕАЛЪ СКУЛЬПТУРЫ.

Переходя къ стилю скульптуры, собственно говоря, идеальному, мы должны сказать еще разъ, что совершенное искусство позади себя имѣетъ искусство несовершенное и не только въ техническомъ отношеніи, которое намъ теперь и не нужно, но по отношенію къ общей идеѣ, къ понятію и къ образу представлять идеально. Мы назвали символику — вообще искусствомъ, которое ищетъ себя. Также истинная скульптура имѣетъ предшественникомъ своимъ, я не говорю какую нибудь степень символическаго искусства т. е. архитектуры,

но какой нибудь родъ скульптуры, въ которомъ находится еще символическій характеръ. Пусть это будетъ случай для египетской скульптуры, но объ ней поговоримъ послѣ.

Здѣсь, съ точки зрѣнія идеала мы можемъ допустить внѣшнимъ и отвлеченнымъ образомъ, какъ символическую сторону какого нибудь искусства, состояніе первоначальнаго несовершенства: опыты, рисованіе человѣческихъ фигуръ, лѣпленіе изъ воску, глины и проч. Работа ихъ есть родъ символа, въ томъ смыслѣ, что изображеніе показываетъ только живой предметъ и остается совершенно невѣрнымъ и его представленію и его значенію. Такъ, искусство является сначала іероглифическимъ. Это не есть произвольный и случайный знакъ, а какой-то рисунокъ предмета, способный возбудить объ немъ идею. Для этой цѣли достаточна и дурная фигура, лишь бы напоминала она представляемый предметъ.

Такъ, благочестіе довольствуется изображеніями и картинами написанными очень неискусно. Оно требуетъ только, чтобы ему напоминали предметъ; все прочее дополняется самою душою, которая несмотря на неточность изображенія должна исполнять ее мыслію о предметѣ. Насъ увлекаетъ не живая выразительность того, къ чему обращаемся, не присутствіе его, само по себѣ; созданіе искусства уже достаточно возбуждаетъ въ воображеніи общую его идею какъ бы нибыли несовершенны формы. А воображеніе всегда имѣетъ способность отвлекать. Я легко могу представить себѣ какой нибудь извѣстный предметъ: домъ, дерево, человѣка и прочее; но моя идея остается въ неопредѣленныхъ чертахъ, хотя бы занималась предметомъ самымъ опредѣленнымъ... она становится чистымъ понятіемъ, собственно говоря, тогда только, когда личность изглаживается изъ нея а образъ упрощается.

Если идея, назначенная артистическимъ представле-

ніемъ напоминать относится къ религіозному почитанію, если она обращается къ цѣлому народу, которой долженъ признать ее въ семъ образѣ, то цѣль будетъ тогда достигнута, когда въ способѣ представленія не взойдетъ никакой перемѣны. И такъ, искусство является съ одной стороны условнымъ, а съ другой неподвижнымъ, какъ это и видимъ не только въ древнемъ египетскомъ искусствѣ, но даже въ греческомъ, въ началѣ. Артистъ долженъ держаться данной формы и воспроизводить свой неизмѣнный типъ.

И такъ, мы должны искать важнаго перехода къ пробужденію изящныхъ искусствъ тамъ, гдѣ артистъ работаетъ свободно, по собственной идеѣ; тамъ молніеносный геній сокращаетъ типъ стариннаго преданія и представленію сообщаетъ свѣжесть и жизненность. Тогда только, надъ созданіемъ искусства, въ первый разъ, вѣетъ дыханіе духа. Артистъ не ограничивается уже напоминаніемъ воображенію какой нибудь глубокой мысли, какую зритель носитъ въ самомъ себѣ, но представляетъ эту идею въ какой нибудь недѣлимой формѣ, дающей идеѣ жизнь и видимость; такъ же не останавливается на простой поверхностной общности формъ. Съ другой стороны, что касается точно ихъ опредѣленія, то ему недовольно воспроизодить черты общей дѣйствительности данной заранѣе.

Достигать до этой степени есть условіе, необходимое для рожденія идеальной скульптуры.

Въ этомъ отношеніи здѣсь представляются намъ слѣдующія точки зрѣнія:

Первое, надобно указать, по противоположенію сказаннымъ степенямъ, общій характеръ идеальной формы и ея существенныя черты.

Второе, надобно показать частныя стороны, дѣйствительно важныя въ образѣ представленія лица, одежды, позы и проч.

Третье, идеальная форма не есть только общій типъ красоты; по началу недѣлимости, принадлежащей истинному идеалу, идеалу живому, она существенно заключаетъ въ себѣ сторону частности и собственнаго опредѣленія; отчего кругъ скрльптуры расширяется въ кругъ личныхъ фигуръ, лицъ, божествъ и прочее.

I. Общій характеръ идеальной формы въ скульптурѣ.

Общее начало классическаго идеала мы видѣли выше; здѣсь говорится только о способѣ, какимъ начало осуществляется въ скульптурѣ въ человѣческой формѣ. Высокая точка сравненія доставляется различіемъ между позою и физіогноміею, проявляющими у человѣка духъ и внѣшностію животныхъ, которая неподнимается выше простаго выраженія физической жизни а остается въ гармоніи съ натуральными потребностями, равно какъ съ устройствомъ организма животнаго, приспособленнаго къ его нуждамъ. Однако, эта мѣра неопредѣленна, потому, что человѣческая форма нисколько не представляетъ сама по себѣ идеальнаго характера ни по внѣшности тѣла, ни по выраженію. Напротивъ, по прекраснымъ образцамъ греческой скульптуры мы можемъ составить идею о путяхъ, которыми доходилъ идеалъ до духовнаго прекраснаго выраженія своихъ фигуръ. Въ этомъ отношеніи, какъ и во всемъ, что касается истинной любви и живаго понятія искусства, Винкельманъ, талантливый писатель и строгій судья изящныхъ произведеній, изгналъ пустыя слова объ идеалѣ греческой красоты и изобразилъ подробно и точно формы частей — трудъ истинно поучительный. Безъ сомнѣнія, можно прибавить новыя замѣчанія о подробностяхъ и показать въ нихъ умъ и дальновидность дѣлать свое замѣчаніе и прочее. Но предаваясь такимъ подробно-

стямъ или по какимъ нибудь ошибкамъ ненадобно забывать главнаго пункта, имъ поставленнаго.

При всемъ развитіи положительныхъ наукъ этотъ пунктъ должно всегда предполагать существеннымъ. Однако нельзя не сказать, что со смерти Винкельмана изученіе твореній древней скульптуры не только увеличилось въ ихъ количествѣ, но и стиль этихъ твореній и оцѣнка ихъ красоты утверждены на болѣе прочномъ началѣ. Правда, Винкельманъ имѣлъ предъ глазами много статуй египетскихъ и греческихъ, но въ новѣйшую эпоху должно прибавить болѣе прямое изученіе египетскихъ скульптуръ и твореній приписываемыхъ Фидіасу, или принадлежащихъ его времени, или выполненныхъ подъ его руководствомъ. Однимъ словомъ, мы больше познакомились съ множествомъ скульптуръ, статуй, барельефовъ, которые по строгости идеальнаго стиля должно приписать самой цвѣтущей эпохѣ греческаго искусства. Какъ извѣстно, мы обязаны этими удивительными памятниками греческой скульптуры лорду Элчину, который, будучи посланъ въ Турцію, взялъ въ Партенонѣ, въ Афинахъ, и въ другихъ греческихъ городахъ отличныя статуи и барельефы и перевезъ ихъ въ Англію. Чтобы ни говорили, графъ сберегъ эти художественныя произведенія для Европы и сберегъ ихъ отъ совершеннаго разрушенія. Знатоки и друзья искусствъ ознакомились съ эпохою и способомъ представленія греческой скульптуры, которая по чистой строгости своего стиля составляетъ собственное величіе и возвышенность идеала. Общественное мнѣніе заимствовало у произведеній этой эпохи не грацію формъ и позъ, не прелесть выраженія, которыя, какъ во времена послѣ Фидіаса, стараются выводить наружу, съ цѣлію позабавить зрителя, не изящество и смѣлость выполненія, но всеобщія похвалы возбудили: выраженіе силы, независимо-

сти, отразившейся въ этихъ фигурахъ. Въ особенности удивлялись свободной жизненности, которая всюду проникаетъ матерію и подчиняетъ ее себѣ. И точно, артистъ умѣлъ смягчить, одушевить мраморъ, сообщить ему жизнь и дать ему душу. Въ особенности заслужило всеобщую похвалу представленіе лежащей рѣки, какъ прелестнѣйшее твореніе, уцѣлѣвшее отъ древности.

Жизненность этихъ твореній состоитъ въ томъ, что они выходятъ свободными изъ духа артиста. На этой степени артистъ не доволенъ тѣмъ, чтобы дать идею, въ нѣкоторомъ смыслѣ, общую, о томъ, что онъ хочетъ представлять извѣстными очерками, извѣстными указаніями и выраженіемъ общимъ. Въ недѣлимой формѣ и въ подробностяхъ онъ не принимаетъ формъ такими, какими находитъ ихъ случайно, во внѣшнемъ мірѣ. Онъ не старается воспроизводить эти случайности съ мелочною вѣрностью; но въ твореніи оригинальномъ и свободномъ умѣетъ поставить частности, личныя подробности, принадлежащія дѣйствительной натурѣ, въ гармоніи съ общими чертами человѣческой формы, въ гармоніи, изъ которой выходитъ недѣлимая фигура, вполнѣ проникнутая духовнымъ основаніемъ, которое она призвана представлять и откуда въ тоже время проявляется собственная жизненность — понятіе и вдохновеніе артиста. Главное основаніе не имъ изобрѣтено, а доставлено ему мифологіей и преданіемъ. И онъ находитъ напередъ человѣческую форму съ ея общими размѣрами и даже съ ея частными характерами; но свободное обращеніе въ недѣлимость, разлитое имъ во всѣхъ частяхъ, есть собственное его понятіе, его дѣло, произведеніе его таинствъ.

Еффектъ, волшебство этой жизненности и этой свободы, произведены единственно точностію, мелочною заботливостію, съ какими отдѣланы всѣ части; это пред-

полагаетъ самое подробное знаніе организаціи этихъ частей и привычку схватывать ихъ и во время движенія и во время покоя. Способъ и всѣ виды, какими различные члены въ каждомъ состояніи покоя и движенія размѣщаются, вытягиваются, округляются, сглаживаются, должны быть выражены съ крайнею вѣрностію. Мы находимъ это выполненіе и это расположеніе совершенными во всѣхъ древнихъ твореніяхъ; воодушевленіе достигнуто безпримѣрною заботливостію и истиною. Глазъ, разсматривающій подобныя творенія, конечно не можетъ съ перваго раза вполнѣ открыть множества подробностей, которыя открываются только, при извѣстномъ освѣщеніи, по сильной противоположности свѣта и мрака, или только посредствомъ осязанія. Хотя эти нѣжные оттѣнки не замѣтны съ перваго взгляда, однако общее выраженіе отъ этого пе теряется. Они обнаруживаются частію въ другомъ положепіи зрителя. Тамъ существенно то, что производитъ впечатлѣніе органической подвижности всѣхъ членовъ и ихъ формъ. Это дыханіе одушевленія, эта душа матеріальныхъ формъ происходитъ отъ того, что каждая часть, совершенно представляемая въ себѣ, благодаря богатству и легкости переходовъ, остается въ прочной зависимости не только съ ближайшею частію, но и съ цѣлымъ. Отъ того статуя одушевлена на каждомъ пунктѣ; въ то время мельчайшія подробности сообразны съ цѣлію. Все имѣетъ свою разность, свой характеръ и свое значеніе и по крайней мѣрѣ сливается съ цѣлымъ. Такъ, цѣлое само открывается въ частяхъ, а каждая отдѣльная часть сохраняетъ интересъ нераздѣльнаго цѣлаго. Кожа, хотя многія статуи повреждены и испорчены вліяніемъ воздуха, на поверхности кажется нѣжна, упруга и сквозь самый мраморъ кипитъ еще сила, полная огня, жизни, напримѣръ въ этой головѣ лошади, которая есть неподражаемый образчикъ. Взаимное развитіе органическихъ кон-

туровъ, которое сочетается съ самою крайнею точностію въ подробностяхъ, не образуя поверхностей слишкомъ правильныхъ, или что-то круговое и вогнутое,—вотъ что производитъ прежде всего эту атмосферу жизни, нѣжность, эту идеальность всѣхъ частей, гармонію, разливающую духовное дыханіе на все цѣлое.

Впрочемъ, съ какою бы вѣрностію ни выражались формы въ подробностяхъ и цѣломъ, она не простирается до того, чтобы копировать природу въ ней самой; ибо скульптура имѣетъ всегда дѣло только съ отвлеченною формою. Слѣдоват. она должна во первыхъ оставить то, что въ тѣлѣ есть чисто физическаго т. е. что просто приспособлено къ натуральнымъ потребностямъ; во вторыхъ: она не можетъ простираться до того, чтобы привести въ частность внѣшнія придаточныя. Въ прическѣ наприм. она схватываетъ только и представляетъ наиболѣе то, что есть общаго въ формахъ. Такъ только форма человѣческая является такою, какою она должна быть въ скульптурѣ, не простою физическою формою, а образомъ и выраженіемъ духа. Къ этому присоединяется еще одно соображеніе. Если бы въ скульптурѣ духъ выражался въ тѣлесной формѣ, эта форма, по крайней мѣрѣ, въ истинномъ идеалѣ, не проявляла бы его такъ, какъ могла бы проявить въ самой себѣ, прелестью и граціею, или гармоническими своими пропорціями, не могла бы приписать себѣ удовольствіе зрителя.

Напротивъ, истинный, строгій идеалъ, безъ сомнѣнія долженъ воплотить духъ, сдѣлать его видимымъ въ тѣлесной формѣ и въ ея выраженіи, однако всегда долженъ показывать эту форму выдержанною и совершенно проникнутою духомъ. Волненія жизни, спокойствіе и грація, богатство и кратота тѣлеснаго организма не дожны уже быть въ себѣ цѣлію представленія, такъ какъ недѣлимая сторона духовности не можетъ прости-

раться до выраженія частностей характера въ лицѣ, которое тогда обращается къ зрителю и сближается съ нимъ.

II. Частныя стороны идеальной формы въ скульптурѣ.

Если мы теперь хочемъ подробнѣе разсмотрѣть главные пункты, относящіеся къ идеальной формѣ скульптуры, то въ существенномъ будемъ слѣдовать Винкельману, который описалъ эти частныя формы съ большимъ знаніемъ дѣла и рѣдкимъ счастіемъ, представилъ и мнѣнія объ нихъ греческихъ артистовъ, дабы онѣ явились вполнѣ достойными названія идеала скульптуры. Конечно, жизненность, мимолетный предметъ, ускользаетъ отъ точныхъ правилъ разума, который здѣсь не можетъ такъ легко характеризовать частности какъ въ архитектурѣ. По крайней мѣрѣ въ совокупности, какъ мы видѣли, можно обнять дѣйствительную гармонію между свободною духовностію и формами тѣла.

Первое общее отличіе, которое можемъ здѣсь означить, касается назначенія произведенія скульптуры вообще, по которому назначенію человѣческая форма должна выражать духъ. Хотя духовное выраженіе должно быть разлито во всей внѣшности тѣла, но оно главнымъ образомъ проявляется въ чертахъ лица; другіе же члены не могутъ выражать его, развѣ своею позою, столько, сколько она происходитъ отъ духа, свободнаго въ себѣ.

Въ разсмотрѣніи идеальныхъ формъ начнемъ *головою*, потомъ будемъ говорить о *позѣ* тѣла и кончимъ тѣмъ, что касается *одежды*.

1. Въ идеальной формѣ человѣческой головы мы встрѣчаемъ прежде всего такъ называемый *греческій профиль*.

Этотъ профиль состоитъ въ частномъ отношеніи лба къ носу, въ линіи, почти прямой или немного загнутой, по которой лобъ продолжается носомъ безъ перерыва, потомъ по направленію этой линіи, подъ прямымъ угломъ, которая, если вести ее отъ основанія носа до отверстія уха, составляетъ прямой уголъ съ первою линіею лба или носа. Съ такою линіей носъ и лобъ вездѣ соразмѣрны въ прекрасной идеальной скульптурѣ. Здѣсь можно дать еще вопросъ: простой ли это случай: національный и артистическій, или это физіологическая необходимость?

Кампе, знаменитый голландскій физіологъ говоритъ, что истинный характеръ этой линіи, есть линія красоты лица. Онъ видитъ въ этой линіи главное отличіе человѣческаго лица отъ профиля животнаго; потомъ изслѣдуетъ различныя измѣненія этой линіи въ различныхъ колѣнахъ людей. Правда, Блюменбахъ не соглашается съ нимъ (de Variet. Nation. 760). Но вообще, линія, о которой говорится здѣсь, точно есть очень характеристическая разность между человѣческимъ лицомъ и рыломъ животныхъ. У животныхъ рыло и носовая кость образуютъ также болѣе или менѣе прямую линію, но особенный выступъ рыла у животнаго, выходящій впередъ для сближенія съ предметами, существенно ограничивается отношеніемъ къ черепу, въ которомъ ухо болѣе или менѣе сжато, такъ что линія, проведенная отъ основанія носа къ основанію черепа, образуетъ съ линіею лба уголъ не прямой, какъ у человѣка, но острый. Всякій замѣчаетъ это различіе, но его можно доказать математически.

Въ образованіи головы у животныхъ, морда, назначенная хватать и грызть верхнею и нижнею челюстью, зубы и мускулы, служащія для жеванія, составляютъ выдавшуюся часть. Къ этому главному органу другіе органы присоединяются какъ вспомогательные и прида-

точные. Такъ, носъ, чтобы обонять пищу, глазъ, чтобы высматривать ее, подчинены ему. Разительный видъ этого устройства, исключительно посвященнаго натуральнымъ потребностямъ и удовлетворенію ихъ, даетъ головѣ животнаго выраженіе простаго назначенія для физическихъ нуждъ, безъ всякой духовной идеальности. Даже по органу жеванія можно понять и весь организмъ животнаго. Въ самомъ дѣлѣ, извѣстный родъ пищи требуетъ извѣстнаго устройства рыла, особаго рода зубовъ, съ которыми весьма тѣсно связано устройство челюстей и ихъ мускуловъ, лицевыя кости и далѣе шейные позвонки кости лядвей, носъ, когтей и проч.

Если человѣческое лицо уже по физическому устройству должно носить духовный отпечатокъ, то эти органы, являющіеся у животнаго самыми важными, удаляются у человѣка, и уступаютъ мѣсто тѣмъ, которые выражаютъ не практическое и матеріальное отношеніе, а созерцательное и умное.

Слѣдовательно, человѣческое лицо имѣетъ второй центръ, въ которомъ открывается сношеніе души, духа съ вещами. Это имѣетъ мѣсто въ верхней части, во лбу, въ сѣдалищѣ мышленія и въ глазахъ, лежащихъ подъ нимъ, въ которыхъ отражается душа, наконецъ въ окружающихъ чертахъ. Въ самомъ дѣлѣ, со лбомъ соединены: мысль, углубленіе, созерцаніе, между тѣмъ все внутреннее открывается и сосредоточивается въ глазахъ. И такъ, если лобъ выдается впередъ, а ротъ и челюсти вдаются внутрь, человѣческое лицо принимаетъ умный характеръ. Тогда такое расположеніе лба по необходимости есть начало, опредѣляющее полное строеніе черепа. Черепъ не уклоняется назадъ, не образуетъ уже стороны остраго угла, котораго вершина, рыло, направляется впередъ; но ото лба, черезъ носъ до большаго подбородка можно протя-

нуть линію, которая со второю линіей, протянутою надъ частію выше затылка къ противоположной вершинѣ лба представляетъ прямой уголъ или приближающійся къ нему.

Въ третьихъ, переходъ и связь верхней части лица съ нижнею, между лбомъ чисто созерцательнымъ и духовнымъ,—и практическимъ органомъ жеванія образуется посредствомъ носа. Онъ, какъ органъ обонянія, занимаетъ средину между отношеніемъ теоретическимъ, со внѣшнимъ міромъ. Правда, въ рединѣ у него еще животныя потребности. Ибо обоняніе существенно связано со вкусомъ, отъ чего у животнаго носъ служитъ для рта и питанія. Но обонять, обнюхивать не значитъ положительно дѣйствовать на предметы, разрушать ихъ, какъ бываетъ во время ѣды. Носъ получаетъ только результатъ химическаго преобразованія тѣлъ, смѣшивающихся съ воздухомъ во время ихъ невидимаго и постояннаго разрѣшенія. Если будемъ идти отъ лба къ носу, такъ чтобы лобъ загибался на себя и отходилъ назадъ, достигая носа, а носъ съ своей стороны по противоположности лбу остается прижатъ, чтобы потомъ опять подняться, то обѣ части лица, созерцательная или лобная и носовая съ ртовою, показывающая физическое назначеніе, составляютъ рѣзкую противоположность, въ которой носъ, принадлежащій равно обѣимъ системамъ спускается со лба до системы рта. Далѣе, лобъ, въ своемъ отдѣльномъ положеніи сохраняетъ въ себѣ выраженіе твердости и умной человѣколюбивой сосредоточенности, составляющей контрастъ съ выразительнымъ и общительнымъ характеромъ рта. Въ семъ случаѣ ротъ, служащій органомъ питанія, пользуется услугами носа, какъ орудія, которымъ начинаетъ удовлетворять своимъ желаніямъ въ дѣйствіи обонянія. И такъ, носъ является устроеннымъ въ смыслѣ физической потребности.

Прибавьте къ сказанному случайности формы, ускользающія отъ точнаго опредѣленія и могущія встрѣтиться у носа и лба. Виды округленія лба, болѣе или менѣе выдающагося, или загибающагося назадъ — всего этого нельзя опредѣлить съ точностію. — Носъ можетъ быть широкій, острый, висячій, загнутый, плоскій или вздернутый.

Напротивъ, въ счастливомъ, легкомъ сліяніи, въ прекрасной гармоніи, какъ видимъ у греческаго профиля, между верхнею и нижнею частію лица посредствомъ тихаго обрыва лба, сѣдалища разумѣнія къ носу, носъ, благодаря этой зависимости, кажется болѣе приспособленъ ко лбу и самъ, какъ бы привлеченный къ системѣ ума, получаетъ умное выраженіе и умный характеръ.

Обоняніе становится въ тоже время умственнымъ органомъ, носомъ, который утонченъ до духовныхъ предметовъ. Въ самомъ дѣлѣ, носъ, въ минуты неудовольствія и другихъ хотя бы и незначительныхъ движеній, показываетъ большую способность выражать сужденія и чувствованія духа. Такъ, мы говоримъ о гордомъ человѣкѣ — онъ вздернулъ носъ; а молодой курносой женщинѣ приписываемъ насмѣшливый характеръ.

Тѣмъ же замѣчаніямъ подлежитъ и ротъ. Правда, съ одной стороны онъ назначенъ какъ органъ для удовлетворенія голода и жажды. Но съ другой стороны, онъ выражаетъ также чувствованія и страсти души. Животное уже имъ кричитъ, человѣкъ говоритъ, смѣется, вздыхаетъ. Очерки рта имѣютъ сношенія съ совершенно духовнымъ актомъ сообщенія мысли посредствомъ слова или съ печалью, радостью и проч. Я знаю, говорятъ, что такая сообразность лица предпочиталась Греками какъ истинно изящная; что Китайцы, Евреи, Египтяне занимались другими формами, даже совершен-

но противоположными, какъ не менѣе прекрасными, если не высшими, такъ что при нерѣшительности авторитетовъ еще недоказано, точно ли греческій профиль есть типъ истинной красоты. Взглядъ поверхностный. Греческій профиль не льзя считать внѣшнею или случайною формою; онъ принадлежитъ къ идеалу отрѣшенной красоты; потому что только въ этой сообразности лица духовное выраженіе сталкиваетъ совершенно чисто физическій елементъ на нисшій планъ, а во вторыхъ, укрывается отъ случайностей формы, не показывая простой правильности и изгоняя всякую личность.

Далѣе, что касается частныхъ формъ между множествомъ мелочей, я представлю только нѣкоторые главные пункты. Въ этомъ отношеніи мы можемъ говорить 1-е о *лбѣ*, о *глазѣ* и *ухѣ* какъ части лица, относящейся частнымъ образомъ къ *теоретической* точкѣ зрѣнія и къ духу 2-е, о *носѣ*, о *ртѣ* и *подбородкѣ*, какъ части принадлежащей болѣе сторонѣ практической; 3 е, наконецъ скажемъ нѣсколько словъ о *прическѣ*, какъ внѣшнемъ товарищѣ, позволяющемъ головѣ округляться въ прекрасную овальную форму.

1. *Лобъ*, въ идеальной формѣ классической скульптуры, ни выпуклъ ни поднятъ вообще. Хотя разумѣніе должно проявляться въ сообразности фигуры, однако, не духовное обязана представлять скульптура, а личность, которая вполнѣ выражается въ тѣлесномъ. И у головы Геркулеса напр. лобъ, въ частности низокъ, потому что у Геркулеса тѣлесная мускульная сила направлена больше во внѣшность, а умственная сила удалена внутрь. У другихъ лицъ лобъ сформированъ различно; ниже у женскихъ головъ граціозныхъ, юныхъ; выше, у лицъ исполненныхъ достоинства, на которыхъ рисуется умъ и геній. Къ вискамъ лобъ не падаетъ на нихъ острымъ угломъ; но однообразно округляется спокойнымъ сводомъ и убирается волосами. Острые углы, лишенные волосъ и

ямочки на вискахъ принадлежатъ только позднимъ лѣтамъ, а не цвѣтущей юности идеальныхъ божествъ и героевъ.

2. Что касается *глаза* мы должны также постановить началомъ, что идеальная форма скульптуры, кромѣ краски, принадлежащей собственно живописи, не имѣетъ еще живаго взгляда. Доказывали исторически, что древніе рисовали глаза у нѣкоторыхъ статуй Минервы и другихъ божествъ—назначенныхъ для храмовъ, потому что у многихъ находятъ слѣды краски. Правда, въ этихъ изображеніяхъ артисты, вопреки изящному вкусу думали держаться сколько возможно преданія; однако замѣтно, у статуй были прекрасные глаза изъ слоновой кости; но какъ сказано выше: это происходитъ отъ удовольствія украшать статуи боговъ, какъ можно богаче и пышнѣе. Однимъ словомъ, это или начало искусства, или преданіе, или исключеніе. Впрочемъ, краска не всегда даетъ глазу взглядъ сосредоточенный въ себѣ, одинъ дающій ему полное выраженіе; и такъ мы должны считать рѣшеннымъ вопросъ, что въ статуяхъ и бюстахъ, доставшихся намъ отъ древности, классическихъ и свободныхъ, нѣтъ глазнаго зрачка а съ нимъ и духовнаго выраженія взгляда. Часто зрачекъ означается или указывается въ глазномъ яблокѣ коническимъ углубленіемъ, выражающимъ блестящую точку зрачка и чрезъ то какъ бы родъ взгляда; но это одна форма глаза, остающагося совершенно чѣмъ-то внѣшнимъ, а не его одушевленіе, — истинный взглядъ внутренней души.

Можете судить: какъ дорого для артиста жертвовать глазомъ, живымъ и простымъ выраженіемъ души.

Угодно ли найдти основаніе мысли человѣка, чувство, начало объясненія всѣхъ внѣшнихъ его проявленій? — посмотрите въ глаза. Глазъ въ особенности полонъ души; въ немъ сосредоточивается внутреннее чувство со

всею своею глубиною. Пожатая рука приводитъ въ соприкосновенiе душу одного съ душою другаго, но небыстрѣе ли дѣйствуетъ глазъ? и этого предмета, полнаго души, скульптура должна лишиться. Въ живописи, напротивъ, благодаря краскѣ и ея оттѣнкамъ, это выраженiе внутренней мысли открывается, во всей ли ея глубинѣ или во многихъ сношенiяхъ человѣка со внѣшними вещами въ интересахъ, чувствахъ, опредѣленныхъ страстяхъ, возбужденныхъ въ немъ. Но сфера артиста въ скульптурѣ не есть ни глубина души въ себѣ, ни поглощенiе человѣка въ себя, выражающееся во взглядѣ, въ этомъ свѣтоносномъ пунктѣ по превосходству, ни личность, запутанная разсѣянная во внѣшнемъ мiрѣ. Цѣль скульптуры — тѣлесная форма во всей своей цѣлости, гдѣ душа должна развиваться и проявляться на всѣхъ пунктахъ. Ей не позволено приводить цѣлое въ одинъ пунктъ, выражающiй простоту души и во мгновенность взгляда. У творенiя скульптуры нѣтъ внутренняго и глубокаго чувствованiя, имѣющаго надобность проявиться по своему въ духовности взгляда, въ противоположности съ другими частями тѣла, войдти въ противоположность глаза съ тѣломъ. Чѣмъ бываетъ лице во внутренности, какъ душа и какъ духъ, то совершенно слито въ полнотѣ его внѣшности—и зритель одинъ схватываетъ духъ, созерцающiй его. Съ другой стороны, глазъ направленъ ко внѣшнему мiру, смотритъ существенно на что-то и тѣмъ показываетъ человѣка существенно въ сношенiи съ множествомъ внѣшнихъ предметовъ и получающимъ впечатлѣнiе отъ окружающаго или происходящаго подъ его глазами. Но истинному лицу скульптуры вполнѣ недоступно это сношенiе съ внѣшними предметами; оно поглощено въ себя въ томъ, что составляетъ основанiе его чувствованiя или его положенiя; оно независимо въ себѣ. Оно не разсѣваетъ своей души, не смѣшивается съ внѣшними предметами.

Въ третьихъ, ударъ глаза пріобрѣтаетъ свое значеніе, развитое выраженіемъ прочаго тѣла, въ жестахъ и словахъ, хотя отличается отъ этого развитія тѣмъ, что онъ есть физическій пунктъ, въ которомъ сосредоточивается множество формъ тѣла и его придаточныхъ. А подобное протяженіе, такая частность чужды пластикѣ; слѣдовательно, болѣе опредѣленное выраженіе въ глазѣ, которое не нашло бы и въ цѣломъ тѣлѣ соотвѣтствующаго развитія, было бы только случайною частностью, которую скульптура должна удалить отъ себя. По этимъ началамъ скульптура ничего не теряетъ съ отсутствіемъ взгляда своихъ лицъ; еще болѣе, сообразно своей точкѣ зрѣнія, она должна отказаться отъ всякаго такого способа выражать душу; таково было и великое понятіе древнихъ, которые умѣли твердо держаться въ границахъ скульптуры и остались строго вѣрны этому отвлеченію. Тѣмъ доказывается высокій умъ при богатствѣ ихъ идеальнаго воображенія, обширнаго и вѣрнаго взгляда. Есть случай въ древней скульптурѣ, когда глазъ, кажется, смотритъ на опредѣленный пунктъ, на примѣръ въ статуѣ Фавна, глядящаго на юнаго Бахуса, улыбка его есть выраженіе души. Однако глазъ здѣсь не смотритъ. Статуи боговъ, собственно въ ихъ простыхъ положеніяхъ, не представляются въ такомъ частномъ отношеніи къ предметамъ, требующимъ направленія глаза и взора.

Глазъ въ твореніяхъ идеальной скульптуры, по формѣ великъ, открытъ, овальный. По направленію онъ составляетъ прямой уголъ съ линіею лба и носомъ; лежитъ онъ глубоко. Уже Винкельманъ (Т. IV. кн. V. гл. 5 стр. 198) поставляетъ большой глазъ въ числѣ характеровъ красоты, какъ большой свѣтъ прекраснѣе малаго; однако, прибавляетъ онъ, величина глаза соразмѣрна полости кости, въ которую онъ вставленъ. Она является также въ разрѣзѣ и раскрытіи рѣсницъ; въ

прекрасныхъ глазахъ верхняя описываетъ болѣе согнутую дугу нежели нижняя. У головъ профиля высокаго рода глазное яблоко само образуетъ профиль и поэтому усѣченному отверстію получаетъ величину и открытый взглядъ, свѣтъ котораго, по замѣчанію Винкельмана, является на монетахъ точкою на зрачкѣ. Однако не всѣ большіе глаза прекрасны; они таковы только разрѣзомъ рѣсницъ и своимъ глубокимъ положеніемъ. Въ самомъ дѣлѣ, глазу нужно не слишкомъ выдаваться, ни бросаться такъ сказать во внѣшній міръ, имѣть сношеніе съ міромъ внѣшнимъ, удаляться отъ идеала и противоположно характеру сосредоточенія, какое скульптура даетъ своимъ лицамъ. Выдавшійся глазъ показываетъ въ то же время, что яблоко его выходитъ то наружу то назадъ и особенно во время выпучиванія глазъ, что человѣкъ выходитъ изъ себя или, не думая, уподобляется животному или наконецъ углубленъ въ глупое разсматриваніе какого нибудь чувственнаго предмета. Въ идеальныхъ головахъ древней скульптуры глазъ углубленъ даже больше натуральнаго (I гл. § 21).

Винкельманъ приводитъ эту причину, что въ большихъ статуяхъ, поставленныхъ далеко отъ взора наблюдателя, глазъ безъ глубокаго положенія (глазное яблоко долго представляло свободную поверхность) остался бы безъ выраженія, мертвый въ нѣкоторомъ смыслѣ, если бы игра свѣта и тѣней по глубинѣ орбитъ не давала ему большой живости. Однако, это углубленіе глаза имѣетъ еще другое значеніе: тогда лобъ выдается дальше натуральнаго, умная часть лица преобладаетъ, духовное выраженіе также обнаруживается живѣе, а тѣнь, усиленная въ орбитахъ, заставляетъ предполагать глубину, сосредоточенность духа, какъ бы слѣпаго ко всему внѣшнему, возвращеніе въ себя, сущность недѣлимости, глубина которой разливается тогда на все лице. На медаляхъ лучшихъ временъ глаза так-

же помѣщены глубоко, а глазныя кости выдаются. Брови, напротивъ, выражены неширокою дугою, но только сильно выдавшимися глазными костями. Кости, непрерывая лба своею длинною формою, какъ брови своимъ цвѣтомъ и относительною высотою, рисуются вокругъ глазъ еллиптическою короною. Вотъ почему поднятая и потому независимая дуга бровей не почиталась прекрасною.

Винкельманъ (тамъ же 3, 19) говоритъ объ *ухѣ*, что древніе отдѣлывали его съ наибольшимъ стараніемъ; такъ что наприм. въ рѣзныхъ камняхъ ухо, выполненное не такъ хорошо, внушало подозрѣніе неподлинности и ко всей работѣ. У статуй, особенно у портретовъ, часто изображали ухо въ натуральную величину; часто по формѣ ушей можно было опредѣлить представляемое лицо, если эта особенность была извѣстна; наприм. необычайно широкое отверстіе указывало личность Марка Аврелія. Древніе въ этомъ пунктѣ доходили даже до безобразія. У многихъ идеальныхъ головъ, даже Геркулеса, Винкельманъ замѣчаетъ уши особеннаго вида, плоскія, съ раздутыми хрящеватыми кольцами; они означали атлетовъ, бойцовъ. А Геркулесъ, (1 гл. § 3) въ играхъ, учрежденныхъ имъ въ Елидѣ въ честь Пелопса, выигралъ награду, какъ борецъ.

2. Что касается до части лица, особенно назначенной для физическихъ нуждъ, то мы должны говорить еще объ опредѣленной формѣ *носа*, *рта* и *подбородка*.

Различія въ формѣ носа даютъ лицу самую разнообразную фигуру и множество различныхъ выраженій; такъ мы привыкли приписывать крѣпкому носу съ тонкими крыльями проницательный умъ, между тѣмъ какъ широкій носъ, висящій, загнутый животнымъ образомъ, вообще показываетъ чувственность, скотство. Но

скульптура должна освободиться отъ такихъ крайностей и еще болѣе среднихъ степеней въ формѣ и выраженіи. Слѣдовательно, она избѣгаетъ, какъ мы видѣли, въ греческомъ профилѣ не только того, чтобы носъ отдѣлялся отъ лба, но и того, чтобы онъ загибался вверхъ или округлялся и надувался на оконечности, чтобы онъ возвышался въ рединѣ, уменшался на лбу и ко рту, вообще, чтобы онъ былъ крѣпокъ и толстъ. Вмѣсто этихъ различныхъ измѣненій, она ставитъ форму нѣкоторымъ образомъ незначительную, впрочемъ живую, въ которой ощутительна личность.

Послѣ глаза *ротъ* принадлежитъ къ прекраснѣйшей части лица, если онъ не формированъ для физической потребности, какъ органъ для насыщенія и питья, но въ своемъ умственномъ значеніи. Въ этомъ отношеніи ротъ уступаетъ только глазу, по разнообразію и богатству выразительности, потому что онъ живымъ образомъ можетъ представлять тончайшіе оттѣнки шутки, презрѣнія, зависги всѣхъ степеней печали и радости самыми нѣжными движеніями и самою одушевленною игрой; даже въ неподвижной своей формѣ можетъ выражать грацію, важность, чувствительность и пр. но что касается до частныхъ оттѣнковъ духовнаго выраженія, скульптура употребляетъ ихъ мало; а главное, она должна удалить отъ формы и разрѣза губъ чисто чувствительное, что означаетъ физическія потребности; слѣдовательно, она вообще не даетъ рту слишкомъ большаго раскрытія и излишней сжатости. Слишкомъ тонкія губы выражаютъ также мало чувствительности. Нижняя губа должна быть полнѣе верхней, что замѣчали у Шиллера; въ образованіи его рта можно читать выразительность и богатство чувствованія. Эта идеальная форма губъ, въ сравненіи съ мордою животныхъ, даетъ рту видъ какого-то отсутствія потребностей, между тѣмъ какъ

въ животномъ, у котораго выставляется верхняя часть; она показываетъ желаніе броситься на пищу и схватить ее. Ротъ у человѣка, въ умномъ отношеніи, есть главнымъ образомъ мѣстопребываніе слова, органъ для свободнаго сообщенія свободной мысли, какъ глазъ есть выраженіе чувствительной души. Идеальныя творенія скульптуры не закрываютъ рта крѣпко; напротивъ, въ цвѣтущую эпоху искусства ротъ немного раскрытъ, однако не показываетъ зубовъ, которые конечно не имѣютъ никакого духовнаго выраженія; это можно объяснить тѣмъ, что во время дѣятельности чувствъ, особливо при твердомъ взглядѣ на извѣстные предметы ротъ закрывается, а въ свободномъ сосредоточеніи слегка открывается; углы рта наклоняются только немного.

Наконецъ, *подбородокъ* въ своей идеальной формѣ оканчиваетъ духовное выраженіе, если онъ не какъ у животныхъ, если онъ не совсѣмъ сухъ какъ въ произведеніяхъ египетской скульптуры, гдѣ онъ опускается ниже обыкновеннаго. Тогда въ полнотѣ своей округленной формы, особенно если нижняя губа короче, онъ представляетъ еще болѣе величія. Въ самомъ дѣлѣ, полный подбородокъ имѣетъ выраженіе нѣкотораго довольства и спокойствія. Напротивъ, старыя женщины сварливаго характера имѣютъ подбородокъ трясущійся, сухой, поддерживаемый высохшими мускулами. Гете сравниваетъ ихъ челюсти со щипцами. Всѣ эти волненія изчезаютъ въ подбородкѣ полномъ. Ямочка, которую почитаютъ теперь чѣмъ-то въ родѣ изящнаго, есть случайная игра и не принадлежитъ существенно красотѣ. Но большой круглый подбородокъ считается необманчивымъ признакомъ древнихъ зоиловъ. Напр. у Венеры Медичи онъ очень малъ, однако оказалось, что онъ поврежденъ.

3. Остается сказать нѣсколько словъ о *прическѣ*.

Вообще, волоса имѣютъ характеръ растительнаго а не животнаго царства, не доказываютъ ни силы организма, ни его слабости. Варвары позволяли волосамъ своимъ падать плоско, какъ попало, или носили ихъ подрѣзанными кругомъ, ни волнистыми, ни кудрявыми. Но въ идеальныхъ произведеніяхъ скульптуры древніе употребляли много труда на прическу; новѣйшіе меньше, и даже не такъ къ тому способны. Безъ сомнѣнія древніе, обработывая очень твердый камень, не дѣлали волнистыхъ кудрей, падающихъ свободно, но обрѣзывали волосы коротко и тонко расчесывали ихъ. Однако, въ цвѣтущую эпоху волосы у мущинъ и женщинъ являются въ пукляхъ и длинными. У женщинъ волосы поднимались и завязывались вверху. По замѣчанію Винкельмана прически ихъ были волнистыя, съ глубокими бороздами, чтобы волоса казались обильнѣе отъ дѣйствія свѣта и тѣни, что только можно произвесть глубокими бороздами. Кромѣ того, у различныхъ божествъ и расположенія прически различны. Различныя части гармонируются вмѣстѣ по формѣ головы. Изящная форма опредѣляется здѣсь линіею, которая подходитъ, какъ можно ближе къ овальной; все грубое, угловатое, остроконечное здѣсь уничтожено и уступаетъ мѣсто непрерывной гармоніи пріятныхъ и граціозныхъ формъ, не представляя впрочемъ правильности, просто симметрической, не путаясь въ разнообразіи, во множествѣ линій, направленій и очерковъ, какъ въ другихъ частяхъ тѣла.

Къ образованію овальности принадлежитъ, въ частности, для передняго вида фигуры, граціозный и свободный контуръ линіи, восходящей отъ подбородка къ уху, какъ и линія уже упомянутая, какъ описываетъ лобъ въ сосѣдствѣ съ глазомъ, также дуга, протянутая надъ профилемъ отъ лба на точку носа до подбо-

родка и прекрасный сводъ, образуемый задомъ головы до затылка.

II. Что касается до другихъ членовъ: *шеи, груди, спины, брюха, рукъ* и *ногъ* мы входимъ здѣсь въ устройство другаго рода. Они могутъ быть изящны по своей формѣ, но только физическою и живою красотою, не выражая духа своею простою фигурою какъ лице. Древніе въ образованіи и выполненіи этихъ членовъ выказывали въ себѣ самое высокое чувство красоты. Однако эти формы въ истинной скульптурѣ важны не просто какъ прелесть жизни, онѣ, какъ члены человѣческаго тѣла, должны представлять въ то же время образъ духа, столько, сколько тѣлесное къ тому способно. Иначе, выраженіе души сосредоточилось бы въ лицѣ. А въ пластикѣ скульптуры духъ именно долженъ казаться разлитымъ на всей поверхности тѣла, только не сливаться съ нимъ, не отдѣляться отъ него, не удаляться въ себя, въ противоположность тѣлесному началу.

КОНЕЦЪ ПЕРВАГО ОТДѢЛЕНІЯ.

ОГЛАВЛЕНІЕ

ПЕРВАГО ОТДѢЛЕНІЯ.

Стр.

Введеніе. 5

Раздѣленіе. 13

Первое отдѣленіе. Архитектура. 28

Раздѣленіе. 29

Первая глава. Архитектура независимая или символическая. 35

I. Архитектурныя произведенія, построенныя для соединенія народовъ. 39

II. Архитектурныя произведенія, занимающія средину между архитектурой и скульптурой 42

III Переходъ отъ символической архитектуры къ классической архитектурѣ. 51

Вторая клава. Классическая архитектура. 66

I. Общій характеръ кгассической архитектуры. . . 67

II. Частные характеры архитектурныхъ формъ. . . 70

III. Различные стили въ классической архитектурѣ. . 85

Третья глава. Романтическая архитектура. 94

I. Общій характеръ. —

II. Частныя формы. 96

III. Различные роды романтической архитектуры. . . 111

Стр.

Второе отдѣленіе. Скульптура. 116
Первая глава. Начало истинной скульптуры. . . . 127
I. Существенное основаніе скульптуры. 128
II. Изящная форма въ скульптурѣ. 132
III. Скульптура, какъ икусство классическаго идеала. 138
Вторая глава. Идеалъ скульптуры. 140
I. Общій характеръ идеальной формы въ скульптурѣ. 143
II. Частныя стороны идеальной формы въ скульптурѣ. 148

КУРСЪ ЕСТЕТИКИ

Стр.

[illegible] Скульптура. 116

[illegible] Идеалъ античной скульптуры. . . . 127

I. [illegible] основанія скульптуры. 128

II. [illegible] въ скульптурѣ. 132

III. Скульптура [illegible] пластическаго искусства. 138

[illegible] Идеалъ скульптуры. 140

I. [illegible] античной формы въ скульптурѣ. 143

II. [illegible] стороны античной формы въ скульптурѣ. 146

ВТОРОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

Теперь, если спросимъ себя, какими средствами могутъ выражать духъ: грудь, брюхо, спина и оконечнотти—и какъ чрезъ то сами могутъ принимать, кромѣ изящной жизненности, дыханіе духовной жизни, то эти средства суть слѣдующія:

Во первыхъ: относительное положеніе, въ которомъ размѣщены члены, такъ какъ это положеніе происходитъ изъ внутренности духа и чрезъ то свободно опредѣлено внутри.

Далѣе, движеніе или покой въ своей полной красотѣ и въ свободѣ формы.

Наконецъ, способъ позы и движенія въ своей внѣшности, опредѣленной его выраженіемъ, составляетъ частное положеніе, въ которомъ схваченъ идеалъ, никогда не могущій быть общностью, чисто отвлеченною.

На каждый изъ этихъ пунктовъ я прибавлю нѣсколько общихъ замѣчаній:

Первое. Что касается *позы* тѣла и бросается въ глаза съ перваго раза, это—прямое положеніе человѣка. Тѣло животнаго устроено параллельно землѣ. Морда и глазъ

слѣдуютъ тому-же направленію, какъ и хребетъ; но животное само не можетъ измѣнить этого отношенія по тяжести, которая его отличаетъ. У человѣка совсѣмъ напротивъ; глазъ его смотритъ впередъ, по натуральному направленію, составляетъ прямой уголъ съ линіею тяжести тѣла. Конечно, человѣкъ при этомъ можетъ ходить и на четырехъ ногахъ, что мы видимъ на дѣтяхъ. Но какъ скоро пробуждается сознаніе, человѣкъ разрушаетъ животную связь, привязывающую его къ землѣ, держится прямо и свободно. Эта установка есть дѣйствіе воли. Если мы перестанемъ желать, то наше тѣло предастся ходьбѣ и упадаетъ на землю. Уже по этому одному, прямое положеніе имѣетъ выраженіе духовное. Фактъ стоянія на землѣ, будучи связанъ съ волею, зависитъ отъ духа и показываетъ свободу. Такъ мы говоримъ: человѣкъ твердо держится на ногахъ, когда онъ имѣетъ независимый характеръ, когда не подчиняетъ другому своихъ чувствованій, мнѣній, проэктовъ и намѣреній.

Однако, прямое положеніе еще не изящно само по себѣ; но оно дѣлается такимъ по свободѣ формы. Въ самомъ дѣлѣ, если человѣкъ держится только прямо, вѣшая свои руки вдоль тѣла, не отнимая ихъ, между тѣмъ какъ ноги остаются сжатыми, это даетъ непріятное выраженіе оцѣпенѣлости, хотя бы и не замѣтно было въ томъ никакой принужденности. Оцѣпенѣлость производитъ здѣсь съ одной стороны простую правильность, что-то архитектурное; члены расположены рядомъ, симметрически. Съ другой стороны, наружность не выражаетъ никакого духовнаго опредѣленія, происходящаго изъ внутренности. Руки, ноги, грудь, брюхо, всѣ члены таковы, какъ они натурально приличны человѣку, не приходя въ новыя отношенія по духу и волѣ. Тоже можно сказать и о сидящемъ тѣлѣ. Сбирать свои члены и садиться на землѣ показываетъ отсутствіе

свободы, что-то подчиненное, рабское, неблагородное. Свободная поза, напротивъ, избѣгаетъ отвлеченной правильности, устроиваетъ положеніе тѣла по линіямъ, приближающимся къ формамъ, приличнымъ органическому царству. Съ другой стороны, въ ней выказывается духовное опредѣленіе, такъ что по положенію тѣла можно узнать и нравственное положеніе и душевныя страсти. Въ этомъ только случаѣ поза показываетъ состояніе духа. Впрочемъ, принаровляя это начало къ скульптурѣ, надобно поступать очень осторожно; здѣсь касательно позы надобно одолѣть много трудностей. Въ самомъ дѣлѣ, отношеніе, какъ причина разнообразія членовъ, опредѣляется внутренностію и расположеніемъ души, но для этого не надобно приводить части тѣла въ отношеніе, несообразное съ его устройствомъ и съ его законами. Не надобно давать — только кажущагося принужденія для его членовъ и становиться тѣмъ въ противоположность съ матеріальною стихіею, при помощи которой позволено скульптурѣ выполнять понятіе артиста. Въ третьихъ, поза не должна являться отнюдь принужденною и насильственною. Впечатлѣніе, производимое на насъ, должно быть тоже, какъ бы тѣло принимало эту позицію само по себѣ. Иначе, тѣло и духъ покажутся какъ бы разнородными, чуждыми другъ другу. Одинъ даетъ приказаніе, другое только повинуется; между тѣмъ какъ оба, по крайней мѣрѣ въ скульптурѣ, должны выражать одно и тоже цѣлое, представлять совершенную гармонію. Въ этомъ отношеніи главное условіе есть—отсутствіе принужденія. Оно достигается полнымъ вліяніемъ духа и членовъ, которые онъ одушевляетъ и проницаетъ и которые натурально дѣйствуютъ по его указаніямъ. Что еще ближе касается вида позы, которую въ идеальной скульптурѣ обязано выражать положеніе членовъ, этотъ видъ происходитъ изъ сказаннаго выше; онъ не долженъ быть

измѣнчивымъ, мгновеннымъ. Скульптура не производитъ свои лица какъ бы окаменѣлыми, замерзнувшими вдругъ подъ звуки рога Гюона. Напротивъ, хотя поза всегда можетъ показывать характеристическое дѣйствіе, но должна выражать только начало или приготовленіе, намѣреніе или остановку и возвращеніе къ покою. Покой и независимость духа, заключающія въ себѣ возможность цѣлаго міра, вотъ что сообразнѣе всего съ цѣлію скульптуры.

Второе, о движеніи можно сказать тоже что и о позѣ. Оно не такъ умѣстно, въ скульптурѣ собственно; ибо скульптура не простирается до способа представленія, приближающагося къ исскуству болѣе развитому. Представить взорамъ божественную картину природы въ спокойствіи счастія, удовлетворяющую себѣ, изъятую отъ борьбы, вотъ ея главное стараніе. Тѣмъ она исключаетъ еще множество движеній. Она скорѣе представляетъ свое лице стоящимъ, углубившимся въ себя, облокотившимся, или лежащимъ въ какомъ нибудь полномъ положеніи; удерживается отъ всякаго опредѣленнаго дѣйствія, сосредоточиваетъ силу въ одинъ моментъ, но не дѣлаетъ изъ этого момента главнаго предмета. Она выражаетъ также тихое продолженіе. Божественная личность должна напоминать, что ничего нѣтъ преходящаго въ этой безсмертной природѣ. Выходить изъ себя, бросаться въ средину какого нибудь опредѣленнаго дѣйствія, исполненнаго противорѣчій, дѣлать какое нибудь минутное усиліе, которое не можетъ и не хочетъ продолжаться—противно мирной идеальности скульптуры и является только тамъ, гдѣ въ группахъ и барельефахъ частные моменты какого нибудь дѣйствія представлены сообразно началу живописи, начинающему обнаруживаться. Конечно, зрѣлище сильныхъ страстей и постепеннаго ихъ обнаруженія показываетъ прочное впечатлѣніе, продолжительное; но если это

впечатлѣніе произведено разъ, къ нему не охотно возвращаются. Притомъ, рѣзкій пунктъ представленія есть тоже дѣло одной минуты и также видится и схватывается однимъ взглядомъ, между тѣмъ какъ внутреннее богатство и свобода, безконечное и вѣчное, въ которыхъ вниманіе долго можетъ поглощаться, остаются назади.

Третье. Впрочемъ это не значитъ чтобы скульптура строго держась своего начала и на высшей степени совершенства совершенно исключала позы движенія. Тогда бы она представила только божественное въ его неопредѣлительности. Если, напротивъ, она должна представлять нашему взору въ недѣлимой и тѣлесной формѣ начало, составляющее сущность вещей, то положеніе съ отпечаткомъ этой идеи, должно быть также недѣлимо. А эта недѣлимость опредѣленнаго положенія и выражается главнымъ образомъ въ положеніи тѣла и въ движеніи. Но какъ общая и существенная идея стихіи есть главный предметъ, а недѣлимость сосредоточивается въ личной независимости, то частное положеніе не должно быть опредѣляемо до той степени, чтобы возмутить или разрушить полноту этой существенной силы, которая есть основаніе представленія, увлекая лице въ борьбу или въ столкновенія или совершенно запутывая его въ мелочи какого нибудь частнаго обстоятельства, гдѣ какой нибудь фактъ господствуетъ и присвоиваетъ исключительную важность; она должна лучше ограничиваться простымъ, отдѣльнымъ опредѣленіемъ, а не существеннымъ и слишкомъ серьезнымъ, или какимъ нибудь видомъ беззаботной, ясной дѣятельности, которая выказывается на поверхности и нисколько не измѣняетъ глубины и спокойствія этой природы. Впрочемъ, объ этомъ я говорилъ подробно въ статьѣ о положеніи, приличномъ идеалу скульптуры (первая часть) а здѣсь я на немъ не буду останавливаться.

III. Послѣдній важный пунктъ касается *платья*. Съ перваго взгляда можно вообразить, что обнаженная форма, красота тѣла, проникнутая духомъ въ своей позѣ, съ своихъ движеніяхъ лучше всего прилична идеалу въ скульптурѣ, а платье составляетъ только препятствіе. По этому понятны жалобы со всѣхъ сторонъ, что новѣйшая скульптура принуждена одѣвать свои фигуры, между тѣмъ какъ способъ одѣванія не достигаетъ красоты органическихъ формъ человѣческаго тѣла. Притомъ, артисты жалуются, что не имѣютъ случая изучать наготу, какъ древніе, имѣвшіе ее вседа предъ глазами. Вообще довольствуются отвѣтомъ, что въ отношеніи чувственной красоты, безъ сомнѣнія должно дать предпочтеніе наготѣ; но что физическая красота сама по себѣ не есть высшая цѣль скульптуры; что Греки, слѣдовательно, не погрѣшали, изображая статуи мужескія безъ платья, а напротивъ, многихъ женщинъ одѣтыми.

Одежда, вообще, не говоря объ артистической цѣли, имѣетъ свое начало сперва въ потребности защитить тѣло отъ вліянія температуры; природа не позаботилась объ человѣкѣ какъ объ животномъ, покрывши послѣднее кожею, перьями, волосами, раковинами и пр. далѣе, въ чувствѣ стыдливости, заставляющемъ человѣка одѣваться. Стыдливость, говоря философски, есть начало внутренняго разсужденія противъ того, чего не должно быть. Человѣкъ, сознающій свое духовное назначеніе, долженъ смотрѣть на простую животнотть, какъ на нѣчто, недостойное себя; онъ долженъ стараться скрывать грудь, спину, ноги, какъ нѣчто несотвѣтствующее благородству души, служащее просто для животныхъ потребностей, показывающее только физику, безъ всякаго духовнаго опредѣленія, или непосредственнаго выраженія, слѣдовательно, чувство стыдливости и потребность одѣваться мы находимъ у всѣхъ народовъ, начинающихъ разсуждать въ большей или меньшей степени.

Въ книгѣ Бытія, этотъ переходъ разсказанъ чрезвычайно значительнымъ образомъ. Адамъ и Евва, не вкусивши плодовъ отъ древа знанія добра и зла, ходили въ раю въ невинной наготѣ; но только пробудилось въ нихъ духовное сознаніе, они увидѣли себя нагими и устыдились своей наготы. Тоже чувствованіе преобладаетъ у другихъ азіатскихъ народовъ. Такъ Геродотъ, (кн. I. гл. 10), разсказывая какъ Гигесъ взошелъ на престолъ, говоритъ, что у Лидянъ и почти у всѣхъ варваровъ считается за большой стыдъ, даже для мущинъ, показаться въ нагомъ состояніи — и въ доказательство приводитъ исторію жены Кандавла, лидійскаго царя. Въ самомъ дѣлѣ, Кандавлъ показываетъ обнаженную свою жену Гигесу, своему любимцу и тѣлохранителю, чтобы убѣдить его, что она самая красивая женщина. Жена, дотолѣ ничего не знавшая, стыдится, когда замѣчаетъ, что Гигесъ, оставшійся скрытымъ въ комнатѣ, бросился изъ нея въ дверь. На другой день она призываетъ Гигеса и объявляетъ ему о своемъ оскорбленіи, прибавляя, что ему остается только или убить царя за нанесенную ей обиду и овладѣть ея рукою и царствомъ, или умереть. Гигесъ выбралъ первое и, умертвивши царя, занялъ его престолъ. Египтяне, напротивъ, часто и обыкновенно представляли свои фигуры обнаженными. Статуи людей закрывались только передникомъ. Изида прикрываема была легкою тканью; однако нельзя полагать причины этому въ недостаткѣ стыдливости, ни объяснять ее въ смыслѣ красоты органическихъ формъ. Ставши на ихъ точку символическаго зрѣнія можно сказать, что для нихъ мало значила форма представляемаго предмета и ея согласіе съ духомъ; существенное значеніе было идея, которую эмблема должна открыть разуму. И такъ, они оставляли человѣческое тѣло въ натуральной формѣ, не заботясь, согласна ли она совер-

шенно съ духомъ или уклоняется отъ него и воспроизводитъ ли его съ большою вѣрностію.

У Грековъ, наконецъ, находимъ то и другое—и одѣтыя и не одѣтыя лица. Но это происходило у нихъ не столько по чувству красоты, сколько по грубому равнодушію къ нѣжному чувству души, производящему стыдливость. Въ національномъ греческомъ характерѣ, у котораго чувство личной недѣлимости, какъ оно непосредственно представляется и духовно измѣняетъ себѣ въ тѣлѣ, простиралось до высокой степени наравнѣ съ чувствомъ прекрасныхъ свободныхъ формъ; должно было стараться представлять человѣческое тѣло въ своей натуральной формѣ такъ, какъ оно оживлено духомъ, уважать эту форму выше всего, по тому что она весьма свободна и весьма изящна. Въ этомъ-то мѣстѣ они и отвергали стыдливость, непозволяющую видѣть то, что есть просто тѣлесное въ человѣкѣ, и не по забвенію нравственнаго чувства—не по равнодушію къ желаніямъ чисто чувственнымъ, а по интересу къ красотѣ. Вотъ почему многіе предметы представлены обнаженными, и совершенно съ намѣреніемъ.

Но это отсутствіе всякой одежды нельзя допустить въ отрѣшенномъ смыслѣ. Какъ я выше замѣтилъ, объясняя разность назначенія головы и членовъ, нельзя отвергать, что духовное выраженіе не ограничивается лицемъ, движеніями, позою, въ ихъ совокупности, жестами и положеніемъ, которыя главнымъ образомъ говорятъ руками, или ногами. Эти органы, производящіе себя во внѣшности, имѣютъ въ высшей степени выраженіе духовнаго опредѣленія, по своему движенію и своей позѣ. Другіе члены, напротивъ, остаются способными къ красотѣ, только физической, — и различные характеры, видимые въ нихъ, могутъ быть только характерами тѣлесной формы развитія мускуловъ, нѣжности или кротости, равно какъ относительными призна-

ками пола, возраста, молодости, старости и проч. Слѣдовательно, въ тѣлѣ, для выраженія духовнаго, обнаженіе этихъ членовъ ничего не значитъ въ смыслѣ красоты и очень хорошо поступаетъ нравственность скрывая эти части тѣла, такъ какъ главная цѣль ея есть представить въ человѣкѣ духовное начало. Платье, съ своей стороны, дѣлаетъ идеальное искусство вообще, для каждой изъ этихъ частей, скрывая потребности животной жизни и слишкомъ рѣзкія ея формы, изглаживая тонкія жилы, морщины, мелкіе волосы, грубость кожи и пр. и выставляя только духовную сторону формы; платье прикрываетъ излишніе органы, конечно необходимые для охраненія тѣла, для пищеваренія и пр. но они излишни для выраженія духа. И такъ нельзя сказать, что нагота въ представленіи скульптуры проявляетъ болѣе возвышенное чувство высокаго, большую нравственную свободу и чистоту, или невинность нравовъ. Греки въ этомъ случаѣ оказались и справедливѣе и умнѣе.

Дѣти, напримѣръ Амуръ, у которыхъ тѣлесная форма вполнѣ наивна, а духовная красота состоитъ именно въ этой невинности и наивности, еще болѣе, молодые люди, юные боги, героическія божества и пр. Персей, Геркулесъ, Тезей, Язонъ у которыхъ геройское мужество, тѣлесныя упражненія требуютъ физической силы и труда, — тѣло и упражненія его составляютъ главное; борцы въ назначенныхъ играхъ, гдѣ интересъ не былъ собственно цѣлію дѣйствія въ явленіи духа и личнаго характера, но въ физической картинѣ силы, бойкости, красоты, свободной игры мускуловъ и членовъ, также равно и сатиры, вакханки въ неистовствѣ своихъ танцевъ; Венера олицетворяющая чувственныя прелести женщины—у древнихъ представлялись нагими. Тамъ напротивъ, гдѣ высшее нравственное значеніе, глубокая серьезность духа исключаютъ преобладанія

физической стороны, тамъ является одежда. Винкельманъ говоритъ напр. что изъ десяти женскихъ статуй одѣта, можетъ быть, только одна. Между богинями въ особенности драпированы: Паллада, Юнона, Веста, Діана, Церера и Музы; между богами въ особенности Юпитеръ, индѣйскій брадатый Бахусъ и другіе. Наконецъ что касается начала платья, это предметъ особеннаго расположенія, о которомъ говорили много и который много уже и наскучилъ. Я ограничусь короткими замѣчаніями.

Вообще, мы не должны досадовать, что наши чувства приличія не позволяютъ представлять лицъ совершенно нагихъ. Если платье, вмѣсто того чтобы скрывать тѣлесную фигуру, совершенно выказываетъ ее, значитъ, ничего не теряется. Платье, напротивъ, выставляетъ позу и въ этомъ отношеніи надобно почитать его выгоднымъ; оно скрываетъ отъ непосредственнаго взгляда то, что̀ какъ совершенно незначительное, показываетъ сношеніе съ движеніемъ.

По этому началу, кажется, для артистическаго выполненія весьма выгоденъ тотъ родъ платья, который наименѣе скрываетъ форму членовъ и позу; что хорошо для нынѣшняго платья, плотно обтягивающаго тѣло. Рукава и нижнее платье у насъ узко, очерки тѣла спереди и сзади выказываютъ форму членовъ, походку и положеніе въ самыхъ мелочахъ. Длинное, широкое, надутое платье восточныхъ, нисколько бы не годилось для нашей живости и нашей разнообразной дѣятельности и прилично только Туркамъ, сидящимъ цѣлый день поджавши ноги, или прохаживающимся медленно и важно. Но мы знаемъ также, и первый взглядъ на статую или на нашу новѣйшую картину можетъ убѣдить насъ, что нынѣшнее платье совершенно противно искусству; собственно говоря, какъ показано въ другомъ мѣстѣ, это не контуры тѣла легкіе, свободные и живые въ

своей нѣжной, волнующейся скульптурѣ, но ускіе мѣшки съ неподвижными складками. Далѣе, хотя соблюдена самая общая часть формы, но гибнутъ совершенно самыя прелестныя, органическія волнообразныя формы. Намъ прямо бросается въ глаза что-то скроенное по правильности совершенно внѣшней; куски скроенной матеріи здѣсь слиты вмѣстѣ, тамъ поднятые, впрочемъ неподвижные и подчиненые вообще формѣ, совершенно не имѣющей свободы, складки и поверхности прилаженныя съ помощію швовъ, пуговицъ, застежекъ.

Въ сущности, такая одежда есть простая покрышка, совершенно безъ приличной формы; притомъ, въ органическомъ расположеніи членовъ, которому она и слѣдуетъ, она точно скрываетъ физическую красоту живыхъ контуровъ и волнообразныхъ движеній, чтобы представить вмѣсто того внѣшній видъ матеріи, механически сложенной. Вотъ что составляетъ вполнѣ неартистическій характеръ новѣйшаго платья.

Начало, по которому одежда сообразно правиламъ искусства есть то, чѣмъ она должна быть, трактовано въ нѣкоторомъ смыслѣ, какъ произведеніе архитектуры. Произведеніе архитектуры есть только оболочка, въ которой впрочемъ человѣкъ можетъ двигаться свободно, и которая съ своей стороны, какъ отдѣленная отъ того, что защищаетъ, должна имѣть и показывать въ себѣ собственное назначеніе своимъ образомъ устройства и располрженія. Еще болѣе, все, что есть архитектурнаго въ подпорѣ и въ подпертомъ, формируется для себя по механической приличной себѣ натурѣ. Образъ одѣваться, усвоенный идеальною скульптурою древнихъ, слѣдуетъ подобному началу. Плащъ, въ частности есть домъ, въ которомъ движутся свободно. Правда онъ носится, но только въ одномъ пунктѣ, напр. онъ завязанъ на плечѣ; но во всемъ прочемъ онъ развиваетъ свою частную форму; по опредѣленіямъ своей собственной

тяжести, онъ виситъ, падаетъ, бросаетъ свободно свои складки и принимаетъ виды своего свободнаго расположенія только отъ позы. Таже свобода открывается болѣе или менѣе въ другихъ частяхъ древняго одѣянія, не существенно утвержденныхъ и составляетъ точно ихъ сообразность съ искусствомъ. Мы не только не видимъ у нихъ ничего сжатаго, искусственнаго, чтобы вездѣ стѣсняло, сжимало внѣшнюю форму, но даже видимъ независимую форму, принимающую при томъ вліяніе духа позою человѣка. Также платья древнихъ подпираются тѣломъ и образуются его позою на столько, на сколько это имъ нужно, чтобы не упасть. Они висятъ свободно вкругъ тѣла, и еще соединяясь съ его движеніями, остаются вѣрными своему началу. Иная вещь — тѣло,—иная платье, которое слѣдовательно должно сохранять свои права и являться въ своей свободѣ. Нынѣшнее платье напротивъ, совершенно подперто тѣломъ и подчинено ему, такъ что выражая самымъ рѣзкимъ образомъ положеніе тѣла, оно только копируетъ формы членовъ, а тамъ, гдѣ въ игрѣ складокъ и пр. можетъ получить независимую фигурность, тамъ оно единственно предоставляетъ себя на волю портнаго, который формируетъ его по капризу моды. Матерія размѣривается во всѣхъ смыслахъ: сначала по различнымъ членамъ и ихъ движеніямъ, по своимъ собственнымъ швамъ; по этимъ причинамъ древняя одежда есть идеальное правило для твореній скульптуры, и конечно предпочитается нынѣшней одеждѣ. Впрочемъ, въ наше время о формѣ и частностяхъ древняго образа одѣванья написано чрезвычайно много, даже съ антикварною ученостію. Если мущины не имѣютъ права болтать о модѣ въ платьѣ, о матеріи, уборкѣ и вышивкѣ, о покроѣ и прочихъ мелочахъ туалета, то наука антикваріевъ даетъ частный предлогъ говорить объ этихъ бездѣлицахъ, какъ о важныхъ вещахъ и говорить гораздо обильнѣе, не-

жели сколько позволено самимъ женщинамъ, которыя находятся здѣсь въ своей области.

Но теперь предметъ представляется совсѣмъ съ другой точки зрѣнія, когда спрашивается, надобно ли отбросить нынѣшнее платье вообще или одежду древнихъ. Во всякомъ случаѣ этотъ вопросъ пріобрѣтаетъ важность особенно въ портикахъ, статуяхъ; и такъ какъ онъ насъ интересуетъ преимущественно потому, что касается его въ нынѣшнемъ положеніи, то мы поговоримъ объ немъ нѣсколько подробнѣе.

Если въ наше время хотятъ сдѣлать чей нибудь портретъ, принадлежащій времени самого изображаемаго лица. то необходимо, чтобы платье и внѣшнія принадлежности заняты были у самого лица; потому-то если дѣйствительное лице составляетъ предметъ художественнаго произведенія, то внѣшность, облаченіе которой составляетъ существенную часть, будетъ необходима, чтобы вѣрно воспроизводить дѣйствительность. Это условіе въ особенности надобно исполнить, когда требуется представить опредѣленные характеры въ ихъ личности, великіе, дѣйствовавшіе въ какой нибудь частной сферѣ. Въ картинѣ или мраморѣ лице является глазу въ тѣлесной формѣ, то есть въ зависимости отъ внѣшнихъ вещей. Желать представить портретъ выше этой зависимости, было бы тѣмъ большимъ противорѣчіемъ, что недѣлимое имѣло бы въ себѣ что-то совершенно ложное въ этомъ отношеніи, потому что заслуга оригинальности и отличительный характеръ находятся въ томъ частномъ кругѣ, въ которомъ ему суждено отличиться. Если надобно представить нашему взору эту частную роль, то придаточныя не должны быть другаго рода, совершенно несвойственныя. Такъ напр. какой нибудь знаменитый генералъ жилъ среди пушекъ, ружей и въ пороховомъ дымѣ; желая представить его въ сферѣ его дѣятельности, воображаемъ, что онъ раздаетъ приказанія своимъ

адъютантамъ, разставляетъ войска для сраженія атакуетъ непріятеля ипр. Еще болѣе, онъ не просто генералъ, онъ отличился въ какой нибудь отдѣльной арміи, какъ генералъ инфантеріи или кавалеріи; онъ былъ хорошій гусаръ и проч. Къ этому всему присоединяется особенный костюмъ, сообразный съ этими обстоятельствами. Еще болѣе, такъ какъ онъ знаменитый генералъ, то онъ не законодатель, не поэтъ, можетъ быть даже не государственный человѣкъ. Онъ не представляетъ единаго цѣлаго, которое существуетъ только идеальнымъ образомъ; божественнаго, потому что нельзя именно искать божественнаго характера идеальныхъ фигуръ скульптуры въ чемъ нибудь кромѣ ихъ характеровъ и ихъ личности, которыя не принадлежатъ никакому частному отношенію или какой нибудь вѣтви человѣческой дѣятельности и когда они освобождены отъ участія въ человѣческихъ дѣлахъ.

И такъ, совершенно неосновательно требуемъ, чтобы герои нынѣшнихъ или прошедшихъ временъ, близкихъ къ намъ, были представлены намъ въ идеальной одеждѣ, когда ихъ героизмъ принадлежитъ опредѣленной природѣ. Конечно, это вначалѣ представляетъ ревность къ изящному въ искусствѣ но ревность неразумную. По любви къ древности забываютъ, что величіе древнихъ состоитъ въ то же время въ высокомъ пониманіи всего, что они дѣлаютъ; они представляли идеальнымъ характеромъ то, что было таковымъ дѣйствительно въ самомъ себѣ; что не было таковымъ, они не хотѣли запечатлѣвать того подобною формою. Когда вся особа изъ недѣлимыхъ не идеальна, то одежда также должна быть не идеальна. При томъ, генералъ, замѣчательный своею живостію, рѣшимостію не имѣетъ потому и лица съ чертами Марса, точно также и платье греческихъ божествъ было бы здѣсь маскарадомъ, похожимъ на переодѣванье чело-

вѣка, который скрываетъ свою бороду подъ женскимъ платьемъ.

При томъ, нынѣшнее платье представляетъ большія трудности, потому что оно подчинено модѣ и существенно измѣнчиво. Философскій смыслъ моды есть ея право на все временное и на безпрестанное возобновленіе его. Покрой платья скоро проходитъ; а чтобы нравиться онъ долженъ быть модный; но если мода эта прошла, то и привычка проходитъ равно и то, что нѣсколько лѣтъ назадъ насъ забавляло. Равнымъ образомъ, въ отношеніи къ платьямъ не надобно ли замѣтить, что необходимо соблюдать частности одѣванья, выражающія характеръ какой нибудь эпохи и представляющія отпечатокъ болѣе прочнаго типа; но вообще, очень умно находить средній путь, какъ поступаютъ наши артисты. Однако, всегда происходитъ дурной эффектъ, когда портретамъ, статуямъ даютъ нынѣшнее платье, если только они не въ малыхъ размѣрахъ, лишь бы не было въ виду одного представленія. Слѣдовательно, приличнѣе всего простые бюсты; потому что они легче служатъ идеалу только съ шеею и грудью, такъ какъ голова и физіономія составляютъ главный предметъ, а прочее нѣкоторымъ образомъ есть какъ бы незначительное придаточное. Въ большихъ статуяхъ, напротивъ, особенно если онѣ находятся въ покоѣ, наше вниманіе вдругъ обращается и на платье и на лицѣ; и даже въ портретахъ животныхъ, есть такія цѣлыя фигуры, которыя со всѣмъ нынѣшнимъ платьемъ съ трудомъ поднимаются выше незначительности. Таковы портреты Виланда и Гердера, написанные Тишбейномъ въ позахъ и въ сидячемъ положеніи. Портреты гравированы на мѣди лучшими артистами. Всякій полагаетъ напыщеннымъ, незначительнымъ, излишнимъ смотрѣть на ихъ чулки, башмаки, особенно на ихъ беззаботную и довольную фигуру, и какъ они сидятъ, забавно сложивши руки

на животъ, то совсѣмъ иначе смотрятъ на статуи людей, слишкомъ отдаленныхъ отъ насъ эпохою, въ которую они жили, или которые вообще имѣютъ въ себѣ какое-то идеальное величіе. Потому что все древнее не принадлежитъ, нѣкоторымъ образомъ, времени, а для воображенія упадаетъ въ какую-то неопредѣленность, во всеобщность. Равнымъ образомъ, лица, освободившись отъ частности своего существованія, такъ же способны къ идеальному представленію въ своей одеждѣ. Это еще лучше прилагается къ тѣмъ лицамъ, которыя по своей независимости и богатству своихъ талантовъ выходятъ изъ простыхъ границъ частнаго званія, переступаютъ за кругъ дѣятельности частнаго времени, которые сами въ себѣ составляютъ свободную полноту, какой-то міръ отношеній и дѣйствій, а слѣдовательно, въ отношеніи къ платью должны являться выше ежедневныхъ вещей даже во внѣшней ихъ привычкѣ, напоминающей ихъ эпоху.

Уже у Грековъ есть статуи Ахилловъ и Александровъ, въ которыхъ недѣлимыя черты историческаго сходства такъ неясны, что въ этихъ лицахъ молодыхъ героевъ скорѣе замѣтны полубоги, нежели люди. Это вполнѣ можно было сказать объ Александрѣ, молодомъ геніальномъ человѣкѣ съ геройскою душею. Но и до сихъ поръ лице Наполеона стоитъ такъ высоко, геній этотъ такой всемірный, что ничто не мѣшаетъ представлять его въ какомъ нибудь идеальномъ костюмѣ, который могъ бы идти и Фридриху Великому, если бы нужно было прославить его во всемъ его величіи. Конечно, надобно принимать въ расчетъ размѣръ статуи. Въ небольшихъ фигурахъ, имѣющихъ нѣчто фамильное и большая тріугольная шляпа Наполеона, мундиръ его хорошо извѣстный всѣмъ, руки скрещенныя на груди нисколько не унизительны; и если во Фридрихѣ Великомъ желаемъ видѣть старика Фрица, то можно представить

его въ его шляпѣ и въ его платьѣ, какъ дѣлаютъ на табакеркахъ.

III. Недѣлимость лицъ идеальной скульптуры.

До сихъ поръ мы разсматривали идеалъ скульптуры не только въ его характерѣ, но и въ главныхъ формахъ, допускаемыхъ его различными елементами. Теперь намъ остается только показать, что этотъ идеалъ, долженствующій представлять своимъ основаніемъ личности въ себѣ субстанціальныя, а что касается до формы именно фрму человѣческаго тѣла, то оно должно допускать отличительныя частности въ ея развитіяхъ; слѣдовательно, образовать кругъ частныхъ лицъ, подобныхъ лицамъ, которыхъ мы уже знаемъ подъ испытаніемъ классическаго искусства, какъ составляющихъ кругъ языческихъ божествъ. Конечно, можно вообразить, что нужно представлять только одну красоту, самую высокую и сосредоточивать совершенства въ одной какой нибудь статуѣ. Но подобное понятіе объ идеалѣ и нелѣпо и смѣшно. Красота идеала здѣсь состоитъ именно въ томъ, что онъ нисколько не есть правило отвлеченное и общее, но существенно есть личность, которая, съ сего времени, пускается въ частности и лицемъ опредѣленнаго характера. Чрезъ это только творенія скульптуры пріобрѣтаютъ жизненность. А красота, въ одномъ своемъ отвлеченіи, развиваетъ совокупность лицъ, имѣющихъ свою физіономію. Но этотъ кругъ вообще ограниченъ въ своихъ идеяхъ, потому, что множество категорій, употребляемыхъ христіанскимъ воображеніемъ, когда оно хочетъ представлять качества божественныя или человѣческія, исключены изъ такъ называемаго идеала скульптуры. Такимъ образомъ, нравственное чувство и нравственныя добродѣтели, какъ среднія и нынѣшнія

вѣка соединили ихъ въ одну классификацію должностей, измѣняющуюся въ каждую эпоху, не имѣютъ никакого смысла въ идеальныхъ веществахъ скульптуры и чужды этимъ богамъ. Равно, мы не должны ожидать найдти здѣсь представленія пожертвованія, побѣжденнаго самолюбія, борьбы со страстями, торжества цѣломудрія и проч., какъ въ выраженіи сантиментальной любви, неизмѣнной вѣрности, чести и достоинства въ мущинѣ и женщинѣ, или религіознаго смиренія, покорности воли Божіей, освященія. Всѣ эти добродѣтели, качества, состоянія души или основываются на отличіи духовнаго бытія отъ бытія тѣлеснаго, или возвышаются надъ чувствами, чтобы удалиться въ самую глубину души, или наконецъ показываютъ ее отдѣлившеюся отъ Бога и старающеюся примириться съ Нимъ и соединиться. Еще болѣе, если кругъ божествъ, принадлежащихъ частнымъ образомъ скульптурѣ, составляетъ, какъ и справедливо, совокупность, какъ мы видѣли ее, это нисколько не есть цѣлое, прекрасно устроенное по различіямъ и отношеніямъ идеи. Впрочемъ, частныя лица должны отдѣляться одни отъ другихъ, какъ недѣлимыя, сами по себѣ независимыя, хотя не отдѣляются рѣзкими характеристическими чертами, а напротивъ сохраняютъ много общаго по своей идеальности и по своей божественности. Теперь мы можемъ разсмотрѣть главное различіе по слѣдующему взгляду:

Сначала мы должны обсудить простые внѣшніе признаки, свойства, стоящія рядомъ съ лицами: образъ одежды, оружія и проч., описаніемъ которыхъ особенно занимался Винкельманъ.

Во вторыхъ, главныя различія состоятъ не только въ знакахъ и внѣшнихъ показаніяхъ, но въ личной сообразности и habitus цѣлаго лица. Существенное въ этомъ отношеніи есть различіе возраста, пола и различные круги, у которыхъ различныя созданія скульптуры заим-

ствуютъ свое основаніе и свою форму во время перехода отъ статуй боговъ къ статуямъ героевъ, сатировъ, фавновъ и когда представленіе теряется наконецъ въ воспроизведеніи животныхъ формъ.

Въ третьихъ, наконецъ, бросимъ взглядъ на частныя лица, для которыхъ скульптура соблюдаетъ эти общія разности, дабы охарактеризовать ихъ недѣлимую форму. Вотъ гдѣ главнымъ образомъ толпятся подробности. Намъ не льзя будетъ говорить объ этой сторонѣ предмета, который есть емпирическій, развѣ выберемъ нѣсколько примѣровъ:

1. Касательно качествъ и другихъ придаточныхъ: прически, оружій, утвари, сосудовъ, вообще, всего окружающаго лице, эти придаточныя въ высокихъ произведеніяхъ скульптуры остаются очень простыми. Они употреблены были умѣренно и ограниченно, такъ что представляли только необходимое для показанія и уразумѣнія сюжета. Потому что взорамъ должны представлять духовное значеніе само въ себѣ: форма лица, его выраженіе, а не внѣшнія придаточныя. Но по той же причинѣ подобные знаки дѣлаются въ свою очередь необходимымм, чтобы узнать опредѣленныхъ боговъ; такъ что, теперь каждое божество снова отнимается отъ его частнаго характера и тѣмъ лучше можетъ существовать другими состояніями и другими образами представленія, нежели тѣми, которые ему вполнѣ приличны. Тогда характеръ, отличающій его, не является уже въ немъ въ своей совершенной серьезности, и часто не остается ничего для узнанія его, кромѣ подобныхъ внѣшнихъ придаточныхъ. Относительно этихъ признаковъ я ограничусь слѣдующими наблюденіями:

Я уже говорилъ о *свойствахъ* (attributs) собственно, въ статьѣ классическаго искусства и его божествъ. Въ скульптурѣ они теряютъ еще свой независимый символическій характеръ; но только удерживаютъ право яв-

ляться при лицѣ или рядомъ съ нимъ, какъ простой внѣшній указатель какой нибудь частной черты, относящейся къ этому божеству. Многія заняты у животныхъ. Такъ, Юпитеръ представляется съ орломъ, Юнона съ павлиномъ, Бахусъ съ тигромъ и пантерою, запряженными въ его колесницу, потому что, какъ замѣчаетъ Винкельманъ (Томъ II стр. 503.) это животное безпрестанно жаждетъ и любитъ вино; также Венера съ голубемъ или зайцемъ. Другія принадлежности суть: домашняя утварь, инструменты, относящіяся къ привычкамъ и къ дѣйствіямъ, приписываемымъ каждому божеству, сообразно его собственной личности. Бахусъ наприм. представляется съ жезломъ, вокругъ котораго обвились листья плюща и перевязаны имъ въ вѣнкѣ изъ лавровыхъ листьевъ, какъ побѣдитель въ индѣйскомъ походѣ, или съ факеломъ, которымъ онъ свѣтилъ Церерѣ.

Подобныя частности, изъ которыхъ я привожу только самыя извѣстныя, составляютъ въ особенности предметъ прозорливости и образованія антикваріевъ и запутываютъ ихъ въ подробнѣйшее изысканіе самыхъ тонкихъ мелочей. Такая ревность простирается часто слишкомъ далеко и придаетъ важность предметамъ, совсѣмъ не важнымъ. Тамъ наприм. двѣ прекрасныя фигуры женщинъ, лежащихъ въ состояніи усыпленія, находящіяся въ Ватиканѣ и въ виллѣ Медичи принимали за представленіе Клеопатры потому, что у нихъ на рукахъ былъ браслетъ въ видѣ аспида, что археологу представляется смертію Клеопатры. А выходитъ на повѣрку, что греческія женщины обыкновенно носили браслеты змѣйкой, даже и назывались эти браслеты змѣями. Гораздо вѣрнѣе оцѣнилъ ихъ Винкельманъ своимъ сомнѣніемъ въ принадлежности Клеопатрѣ, а Висконти (Mus. Pio Clement. t. 2 p. 89—92) рѣшительно призналъ ихъ за браслеты Аріадны, когда она падаетъ въ усыпле-

нія, прежде нежели подвергается отчаянію за оставленіе ея Тезеемъ. Хотя ошибки очень рѣдки въ подобныхъ догадкахъ и какъ бы ни была недостаточна проницательность касательно внѣшнихъ частностей, столь незначительныхъ, однако такія изслѣдованія и такая приписка необходимы; иногда лице можно опредѣлить только этимъ путемъ. Здѣсь встрѣчается еще новая трудность, именно: внѣшняя форма и принадлежности не всегда относятся къ одному божеству, а ко многимъ. Наприм. чаша находится не только рядомъ съ Юпитеромъ, Аполлономъ, Меркуріемъ, но даже около Цереры и богини здравія. Многія женскія божества имѣютъ такъ же хлѣбныя колосья; лиліи находятся въ рукѣ Юноны, Венеры и Надежды; даже не одинъ Юпитеръ носитъ громъ, и Палада неодна носитъ эгиду, а вмѣстѣ съ Юпитеромъ, Юноной и Аполлономъ (Винкельманъ т. 2 стр. 491). Начало личныхъ боговъ, имѣвшихъ въ первыя времена общія значенія, неопредѣленныя, влечетъ за собою древній символъ, принадлежащій общей натурѣ слѣдовательно общей натурѣ, и боговъ.

Древнія придаточныя: оружія, сосуды, лошади, находятъ также мѣсто въ такихъ произведеніяхъ, которыя выходятъ уже изъ простаго покоя для представленія дѣйствій, группъ, цѣлаго ряда фигуръ, какъ видимъ на барельефахъ; тогда также можно употреблять еще болѣе внѣшнихъ отличительныхъ знаковъ и указаній. Священныя приношенія, состоявшія въ произведеніяхъ искусства всякаго рода, а частнымъ образомъ въ статуяхъ; статуи побѣдителей на олимпійскихъ играхъ, особенно медали и рѣзные камни доставляли плодовитому воображенію и изобрѣтательному духу Грековъ обширное поприще для введенія символическихъ и другихъ знаковъ наприм. указаній на мѣстность, на городъ и проч.

Знаки, менѣе внѣшніе, взятые глубже въ недѣлимости боговъ, принадлежатъ самой внѣшности лица. Здѣсь помѣщается особенный видъ одежды, вооруженія, прически, убора и пр. Думаю, достаточно представить здѣсь нѣкоторыя наблюденія Винкельмана (W. 5. 3. § 10) который показалъ довольную прозорливость при опредѣленіи всѣхъ этихъ отличій. Между частными богами Юпитеръ особенно узнается по своей прическѣ (т. 4. к. 5. гл. I, § 29) такъ что волосы на лбу и на бородѣ, за недостаткомъ другихъ предметовъ, одни могутъ указать принадлежность свою Юпитеру. Въ самомъ дѣлѣ, говоритъ Винкельманъ, волосы у него подняты на высокомъ челѣ и пряди ихъ падаютъ назадъ, загибаясь небольшою дугою. Такое представленіе прически показывало то отличіе, что сохранялось у дѣтей и дядей Юпитера. Только голову Юпитера трудно отличить отъ головы Эскулапа; но эскулапъ имѣлъ другую бороду, особенную на верхней губѣ, гдѣ она располагалась больше дугою, между тѣмъ какъ у Юпитера она находится у угла рта и сливается съ бородою подбородка. Винкельманъ также умѣлъ отличить прекрасную голову статуи Нептуна въ виллѣ Медичи (позднѣе во Флоренціи) отъ головъ Юпитера, по бородѣ искуснѣе завитой (которая впрочемъ и гуще на верхней губѣ) и по прическѣ. Паллада (и тѣмъ она совершенно отличается отъ Діаны) носитъ волосы крѣпко завязанныя внизу, назади головы и упадающія буклями ниже повязки. Напротивъ, Діана носитъ ихъ собранныя вверхъ со всѣхъ сторонъ и связанныя въ пучекъ на маковкѣ. Голова у Цереры покрыта одеждою даже и сзади. Она носитъ кромѣ того, какъ Юнона, діадиму изъ колосьевъ, напереди которой, по замѣчанію Винкельмана (IV, 5, 3. § 10), волосы поднимаются въ граціозномъ безпорядкѣ, что должно показывать ея умственное разстройство по случаю похищенія ея дочери Прозерпины. Подобная недѣлимость обо-

значается и другими внѣшними признаками. Такъ напр. Паллада узнается по своей каскѣ, по своей позѣ, по своему платью и проч.

II. Но истинная, живая недѣлимость, если справедливо что скульптура должна обозначать ее прекрасною тѣлесною формой, не должна обнаруживаться только такими придаточными принадлежностями: прическою, оружіемъ и другими орудіями: дубиною, трезубцомъ, хлѣбною мѣрою; не должно выказываться въ лицѣ и въ его выраженіяхъ. Въ подобномъ приведеніи въ личность греческіе артисты показывали болѣе тонкости изобрѣтенія: по тому что на форму боговъ смотрѣли какъ бы на важность догмата, которому оставались вѣрными вполнѣ, развивая характеристическую личность каждаго божества такъ, что основная идея оставалась, нѣкоторымъ образомъ, всегда отрѣшенною, живою и присущею; особенно въ лучшихъ твореніяхъ древней скульптуры надобно удивляться мелочной внимательности и прозорливости, съ какими греческіе артисты умѣли возставить самыя мелкія черты лица, самыя мелкія выраженія въ гармоніи со всѣмъ цѣлымъ, внимательности, которою одною открывается эта самая гармонія.

Теперь, если спросимъ себя: какія главныя различія могутъ почитаться основаніемъ къ болѣе точному опредѣленію формъ тѣла и выраженію его, то находимъ слѣдующее, въ немногихъ словахъ:

Первая форма та, которая отличаетъ дѣтскія и юношескія лица отъ лицъ болѣе преклоннаго возраста. Я уже выше говорилъ, что въ частномъ идеалѣ каждая черта, каждая часть тѣла были выражены и что въ тоже время отвергалось все, что претендовало на прямую, слишкомъ правильную линію, на поверхности просто гладкія, съ избѣжаніемъ формъ геометрически круглыхъ и шарообразныхъ, между тѣмъ какъ, напротивъ, живое разнообразіе линій и формъ въ оттѣнкахъ, искусно слитыхъ,

означающихъ переходы, было формировано самымъ лучшимъ образомъ. Въ дѣтствѣ и юности границы формъ нечувствительно сливаются однѣ съ другими и такъ нѣжно волнуются, что, по выраженію Винкельмана (VII стр. 78) можно сравнивать ихъ съ поверхностію моря неколеблемаго вѣтромъ, о которомъ можно сказать, что оно спокойно, хотя находится въ постоянномъ движеніи. Въ дальнѣйшемъ возрастѣ различія являются болѣе рѣзкими и должны быть воспроизведены очерками, болѣе опредѣленными. Также превосходныя человѣческія фигуры нравятся больше съ перваго взгляда, потому что въ нихъ все исполнено выраженія и мы такимъ образомъ тѣмъ скорѣе удивляемся знанію, уму и ловкости артиста; потому что, по причинѣ ихъ нѣжности и немногимъ отличительнымъ чертамъ, формы юности можно легче исполнить. Выходитъ на оборотъ. Въ самомъ дѣлѣ, такъ какъ очертаніе членовъ тѣла остается неопредѣленнымъ между возрастаніемъ и окончаніемъ, то сочлененія, кости, связки, мускулы должны имѣть нѣчто болѣе мягкое, нѣжное, а между тѣмъ ихъ нужно выразить. Вотъ именно въ чемъ торжествовало древнее искусство, что въ самыхъ неясныхъ фигурахъ, всегда, всѣ части съ своею опредѣленною организаціей обозначались рѣзкими оттѣнками и почти нечувствительными углубленіями. Притомъ знаніе и стоимость артиста открываются только строгому вниманію зрителя наприм. Если въ фигурѣ, сочетающей кротость и строгость, въ фигурѣ юнаго Аполлона не льзя порицать совершенно всего строенія человѣческаго тѣла очевиднымъ и полускрытымъ образомъ, то члены конечно могутъ показываться круглыми и полными; но въ то же время мягкими, безъ выраженія, безъ разнообразія такъ, что цѣлое едва ли могло бы понравиться. Самымъ разительнымъ примѣромъ отличія юношескаго тѣла отъ возму-

жалаго, въ возрастѣ довольно далекомъ, можно представить дѣтей и отца въ группѣ Лаокоона.

Но вообще, въ скульптурныхъ произведеніяхъ, Греки, изображая свои идеальныя божества, предпочитали юношескій возрастъ, — и даже въ головахъ и статуяхъ Юпитера или Нептуна не обнаруживали никакого признака старости.

Второе различіе, болѣе важное, касается *пола*, который долженъ быть представленъ въ образованіи тѣла, или различіе формъ мужескихъ и женскихъ. Здѣсь вообще прилагается то, что сказано о различіи, отличающемъ дѣтство отъ юности. Формы женщины нѣжнѣе и мягче; связки и мускулы не такъ рѣзко обозначены, хотя не должны составлять недостатка; переходы болѣе нечувствительны, болѣе спокойны; а между тѣмъ, высоко оттѣнены и разноображены, начиная отъ спокойной серьезности, строгой силы и благородства до самой мягкой граціи, до прелестей внушающихъ любовь; подобное богатство въ формахъ находится въ очертаніи тѣла мущины съ прибавленіемъ еще выраженія силы, увеличенной упражненіемъ и выраженія мужества. Но ясность счастія остается общею всѣмъ этимъ фигурамъ т. е. самая полная радость, счастливое равнодушіе, стоящее выше всякаго частнаго положенія и согласно также съ печальною молчаливостью, смѣхомъ въ слезахъ, который занимаетъ мѣсто среднее между смѣхомъ и слезами.

Однако не льзя провести слишкомъ точной черты раздѣла между характеромъ мущины и женщины. Юношескія черты Бахуса и Аполлона простираются до нѣжности и мягкости женскихъ формъ, даже до нѣкоторыхъ очертаній организаціи женщины. Еще болѣе, есть представленія Геркулеса, въ которыхъ онъ является подъ видомъ до той степени напоминающимъ формы молодой женщины, что его смѣшивали съ подругою его Іолою.

И не одни древніе представляли этотъ переходъ, но намъ извѣстна смѣсь формъ мущины и женщины въ гермафродитахъ.

Наконецъ остается изслѣдовать главныя различія въ формѣ предметовъ, смотря потому, какъ они принадлежатъ къ какому нибудь опредѣленному кругу идеальнаго міра, усвоеннаго скульптурою.

Органическія формы, которыя можетъ употреблять скульптура въ своихъ пластическихъ произведеніяхъ, бываютъ или человѣческія формы или животныхъ. Что касается *животной* формы, мы уже замѣтили, что въ высокомъ строгомъ искусствѣ она можетъ являться только какъ принадлежность при фигурѣ боговъ. Такъ, мы видимъ у Діаны охотницы лань, а съ боку Юпитера орла. Тоже можно сказать о пантерахъ, грифахъ и подобныхъ эмблемахъ. Но теперь, животныя формы хотя служатъ частными принадлежностями, но и сами по себѣ имѣютъ собственное значеніе, то смѣшанное съ человѣческою формою, то отдѣльное. Между тѣмъ кругъ этихъ представленій ограниченъ; не говоря о формахъ козла, лошадь, главнымъ образомъ, по красотѣ и живости; полная огня, помѣстилась въ пластическое искусство, или такъ, что она соединяется съ человѣческою фигурою или такъ, что сохраняетъ свою независимость и свою свободную форму. Въ самомъ дѣлѣ, лошадь сближается съ мужествомъ, отвагою, съ быстротою человѣка и участвуетъ въ геройской красотѣ; между тѣмъ какъ другія животныя наприм. левъ, убитый Геркулесомъ, кабанъ Мелеагромъ суть также предметъ этихъ геройскихъ подвиговъ и слѣдовательно имѣютъ право войдти въ кругъ представленія, когда оно въ группахъ и барельефахъ допускаетъ положенія и дѣйствія представляющія движеніе.

Человѣкъ, съ своей стороны, въ своемъ очертаніи и выраженіи, собственно идеальныхъ, представляетъ фор-

му, приличную для представленія божественнаго начала, если оно, тѣсно будучи связано съ чувственнымъ, неспособно еще сообщить въ себѣ идею простаго единства объ Единомъ Богѣ и не можетъ иначе проявиться, како только въ кругѣ божественныхъ лицъ. Но тѣмъ самымъ, сначала, человѣческая форма остается въ себѣ, по своему выраженію, заключенною въ область человѣческой недѣлимости, собственно, хотя, съ другой стороны имѣющею средство и соединенною то съ божественнымъ то съ животностію.

Потому скульптура упражняется въ слѣдующихъ областяхъ, у которыхъ можетъ заимствовать предметы представленія. Первый, главный пунктъ, какъ я уже говорилъ нѣсколько разъ, есть кругъ *частныхъ боговъ*. Главное отличіе, отдѣляющее ихъ отъ людей, есть то, что въ отношеніи ихъ выраженія они кажутся сосредоточенными въ себѣ, стоящими выше конечнаго бытія, выше заботы, страстей смертной природы и наслаждаются счастливымъ спокойствіемъ и вѣчною юностью. И тѣлесныя формы здѣсь не только очищены отъ конечныхъ частностей человѣческой природы, но еще, не теряя своей жизненности они удаляютъ отъ себя все, показывающее необходимости и потребности физической жизни. Напр. интересный предметъ есть мать, которая кормитъ грудью свое дитя. Греческія богини всегда представляются безъ дитяти. По преданію, Юнона отталкиваетъ отъ себя юнаго Геркулеса, что даетъ начало млечному пути. По вѣрованію древнихъ недостойоно было величественной супруги Юпитера имѣть при своей особѣ сына. Сама Венера въ скульптурѣ не является матерью; правда, ее провожаетъ Амуръ, но не какъ дѣтище. Равнымъ образомъ, коза дается кормилицею Юпитеру; Ромулъ и Ремъ вскормлены волчицею. Есть много египетскихъ представленій, въ которыхъ боги получаютъ матернее молоко отъ божествъ. У греческихъ богинь господствуетъ

дѣвственная форма, которая всего менѣе представляетъ назначеніе женщины.

Это составляетъ важную противоположность между искусствомъ классическимъ и романтическимъ, гдѣ матерняя любовь есть главный предметъ.

Отъ боговъ собственно, скульптура переходитъ къ лицамъ, которыя, подобно центаврамъ, фавнамъ и сатирамъ суть смѣсь людей и животныхъ.

Герои отдѣляются отъ боговъ различіями очень мало ощутительными и тѣмъ самымъ возвышаются надъ простою человѣческою природою въ ея общемъ бытіи. Винкельманъ говоритъ о Баттѣ на монетахъ Киринеи (IV стр. 105) что по нѣкоторому страстному виду можно принять его за Бахуса, а понѣкоторымъ чертамъ божественнаго величія за Аполлона. Но здѣсь, когда требуется представить энергію воли и физическую силу, то человѣческія формы принимаютъ большіе размѣры, особенно въ извѣстныхъ частяхъ. Артисты влагали въ мускулы болѣе быстрыя дѣйствія, болѣе сильныя напряженія, а въ чрезвычайныхъ дѣйствіяхъ всю бурность натуры заключали въ движеніи, впрочемъ такъ, какъ въ одномъ и томъ же героѣ является цѣлый рядъ различныхъ и противоположныхъ состояній, то формы мущины часто здѣсь приближаются къ женскимъ. Ахиллесъ въ своемъ первомъ явленіи среди женщинъ Алкомеда, не является въ геройской силѣ какую выказываетъ предъ Троею, но въ платьѣ женщины и съ такими граціозными формами, которыя заставляютъ сомнѣваться о его полѣ. И Геркулесъ не всегда представляется въ серьезности своей силы, какую предполагаютъ въ немъ его трудныя работы, но и такимъ его воображаютъ на службѣ Омфалѣ, въ нокоѣ Апотеоза и вообще въ самыхъ возвышенныхъ положеніяхъ.

Въ другихъ отношеніяхъ герой часто имѣетъ наибольшее сходство съ самими богами наприм. Ахиллесъ съ

Марсомъ. Равнымъ образомъ, требуется самое глубокое изученіе, чтобы узнать опредѣленный смыслъ статуи, по одному ея характеру, безъ помощи какой нибудь принадлежности. Впрочемъ, опытные знатоки умѣютъ даже по нѣсколькимъ остаткамъ догадываться о характерѣ и формѣ цѣлой фигуры и дополнять то, чего у ней не достаетъ. Это заставляетъ насъ опять удивляться полному смыслу, тонкости и полной послѣдовательности приведенія въ частность у греческихъ артистовъ, которые умѣли сохранять и развивать самую малую часть, сообразно характеру цѣлаго.

Что касается *сатировъ* и *фавновъ*, то въ ихъ кругѣ опять подавлено то, что остается исключеннымъ изъ высокаго идеала боговъ: человѣческія потребности веселой, игривой жизни, чувственное наслажденіе и проч. Но юные сатиры въ частности и молодые фавны представлены древними часто съ такою прелестью, что, какъ говоритъ Винкельманъ (VI, 78), каждую фигуру, если не обращать вниманія на голову, можно смѣшать съ фигурою Аполлона, главнымъ образомъ такъ называемаго Савроктоноса, у котораго ноги почти въ одинаковой позиціи съ фавнами. Фавновъ и сатировъ узнаютъ по головѣ, по острымъ ушамъ, по рѣдкимъ волосамъ и небольшимъ ногамъ.

Второй кругъ заключаетъ собственно такъ называемое *человѣческое*. Здѣсь, въ частности, имѣетъ мѣсто красота человѣческой формы, какъ она проявляется въ силѣ, развитой упражненіемъ, ловкостью, въ атлетическихъ играхъ и сражающихся бросателей кружка или дискоболовъ. Въ такихъ произведеніяхъ скульптура приближается болѣе къ портрету, такому роду, въ которомъ древніе, хотя и представляли дѣйствительныя лица, всегда умѣли поддерживать начало скульптуры такимъ, какимъ мы его узнали.

Наконецъ, послѣдняя область, занимаемая скульпту-

рою, есть представленіе животныхъ, собственно, особенно львовъ, собакъ и проч. На этомъ поприщѣ древніе умѣли предоставить право господства началу скульптуры, схватывать сущность формы, одушевлять ее, приводить въ недѣлимое. Такъ они достигли до того совершенства, что наприм. корова Мирона есть знаменитѣйшее изъ всѣхъ его произведеній. Гете (въ Искусствѣ и древности II, I-я тетрадь) описалъ ее съ большою граціей и въ частности указалъ на тотъ пунктъ, который мы видѣли выше, то есть, что животное отправленіе молокомъ находится только въ области животныхъ. Въ древнихъ эпиграммахъ онъ устраняетъ всѣ остроты поэтовъ и съ большимъ знаніемъ искусства разсуждаетъ только о наивности понятія, изъ котораго раждается самая вѣрная картина.

III. Чтобы окончить эту главу прибавимъ нѣсколько замѣчаній объ отдѣльныхъ лицахъ, которыхъ характеръ и жизненность показаны были выше. Они главнымъ образомъ будутъ касаться представленія боговъ. Касательно идеальныхъ божествъ скульптуры можно. утверждать, что духовность есть, собственно говоря, освобожденіе недѣлимости—и что тогда, фигуры, чѣмъ идеальнѣе и возвышеннѣе, тѣмъ меньше отличаются однѣ отъ другихъ. Но задача скульптуры, удивительно рѣшенная Греками, состоитъ именно въ умѣньи сохранить, не смотря на общность, идеальность боговъ, свою личность и свой отличительный характеръ, хотя, безъ сомнѣнія, въ опредѣленныхъ сферахъ ихъ дѣятельности проявляется стремленіе уничтожить точныя границы и представить частныя формы въ переходахъ. Теперь, если идти далѣе и представить личность въ томъ смыслѣ, чтобы нѣкоторыя божества имѣли опредѣленныя черты, имъ свойственныя, какъ фигуры портретныя, тогда явится опредѣленный типъ вмѣсто какого нибудь свободнаго произведенія, что̀ предосудительно для искусства.

Но этого уже болѣе нѣтъ. Напротивъ, артистъ показывалъ тѣмъ больше изобрѣтательной тонкости въ приведенiи въ частность и тѣмъ болѣе жизненности, что существенный типъ былъ начертанъ болѣе неизмѣнно.

Далѣе, что касается самихъ частныхъ боговъ, то первою мыслiю представляется, что выше этихъ идеальныхъ бытiй становится лицо, ихъ глава и повелитель. Особенно Фидiасъ придалъ это величiе фигурѣ и чертамъ Юпитера. Но отецъ боговъ и людей представленъ въ тоже время съ яснымъ, прелестнымъ взоромъ, и кроткимъ и величественнымъ; щеки его хотя и не цвѣтутъ юностью, но не напоминаютъ грубыхъ формъ или признаковъ дряхлой старости.

Фигуры, по формѣ и выраженiю наиболѣе приближающiяся къ фигурѣ Юпитера, суть братья: Нептунъ и Плутонъ, которыхъ интересныя статуи въ Дрезденѣ напр. сохраняютъ свой собственный характеръ; Юпитеръ, спокойное величiе; Нептунъ, болѣе грубую физiономiю; Плутонъ, имѣющiй большое сходство съ Сераписомъ египетскимъ, кажется мрачнѣе и суровѣе.

Бахусъ и Аполлонъ, Марсъ и Меркурiй остаются существенно отличны отъ Юпитера; первые два болѣе въ юношеской красотѣ и нѣжности своихъ формъ, послѣднiе по красотѣ болѣе мужественной, хотя безъ бороды. Меркурiй живѣе, развязнѣе, съ особенною тонкостiю въ чертахъ лица; Марсъ, не совсѣмъ замѣчательный, подобно Геркулесу, силою своихъ мускуловъ и другихъ частей тѣла, но какъ юный герой, прекрасный въ своихъ идеальныхъ формахъ. Изъ богинь я упомяну только о Юнонѣ, Палладѣ, Дiанѣ и Венерѣ.

Какъ Юпитеръ между богами, такъ Юнона между богинями, имѣетъ высшее величiе въ фигурѣ и ея выраженiи. Ея большiе глаза, овально круглые, горды и повелительны; также какъ и ротъ, по которому можно узнать ее въ профили; вообще въ ней видна царица,

которая хочетъ господствовать, которая внушаетъ почтеніе и любовь.

Паллада, напротивъ, имѣетъ выраженіе строгой дѣвственности и чистоты. Далеки отъ ея лица нѣжная грація, любовь и вся женственная мягкость. Глазъ у ней открытъ менѣе, нежели у Юноны и нѣсколько опущенъ; голова не такъ гордо поднята, какъ у супруги Юпитера, хотя и покрыта каскою.

Діана представляется съ тою же дѣвственною формою и между тѣмъ облечена большею прелестію; она развязнѣе, легче, впрочемъ не имѣетъ сознанія своихъ прелестей, не наслаждается ими. Положеніе ея не выражаетъ спокойствія, но обыкновенно она представляетъ фигуру идущую впередъ, оглядывается назадъ, устремивши глаза вдаль.

Наконецъ, Венера, царица красоты, одна съ Граціями и Горами представляется обнаженною, хотя не у всѣхъ артистовъ. Нагота имѣетъ важную причину, именно, выражаетъ главнымъ образомъ физическую красоту и ея торжество; вообще грацію, прелесть любви, нѣжность очертаній, умѣренныхъ и облагороженныхъ духомъ.

Глазъ ея, даже когда долженъ быть серьезнѣе и благороднѣе, меньше, чѣмъ у Паллады и Юноны, но не въ длину, а у́же въ нижней части, съ поднятою немного рѣсницею, что такъ прекрасно выражаетъ утомленіе любви. Между тѣмъ, выраженіе и форма различны; то серьезны и болѣе увѣрены въ своемъ преимуществѣ, то болѣе граціозны и нѣжны, то въ болѣе зрѣломъ возрастѣ, то въ цвѣтѣ юности. Такъ Винкельманъ наприм. (IV стр. 112) сравниваетъ Венеру Медичи съ розою, которая распускается подъ вліяніемъ прекрасной зари, при первыхъ лучахъ солнца. Венера небесная, напротивъ, была отличена діадимою, похожею на діадиму Юноны и называется такъ же Венерою *побѣдительницею*.

Изобрѣтеніе этой пластической личности, которой все выраженіе совершенно произведено одною формою, безъ помощи красокъ, родилось не на степени того совершенства, которое не льзя превзойти, какъ у Грековъ, а имѣло свое начало въ самой религіи. Религія, болѣе духовная, могла бы довольствоваться внутреннимъ созерцаніемъ и углубленіемъ. Тогда на произведенія скульптуры стали бы смотрѣть какъ на роскошь и избытокъ. Между тѣмъ, какъ религія, говорящая только чувствамъ, должна безпрестанно творить образы; ибо для ней это твореніе и артистическое изображеніе составляютъ истинное почитапіе, средство, которымъ удовлетворяется религіозное чувство. А для народа взглядъ на подобное произведеніе не былъ простымъ зрѣлищемъ, но составлялъ часть самой религіи и жизни. Вообще, Греки дѣлали все для общества и жизни, въ которой каждый находилъ довольство, свою гордость и свою славу. По этому національному характеру, греческое искусство не было простымъ украшеніемъ, ни живою потребностію, требовавшею удовлетворенія, какъ живопись для Венеціанъ въ эпоху ихъ знаменитости. Тѣмъ только можемъ мы объяснить, не смотря на трудность искусства, это невѣроятное количество статуй— цѣлый лѣсъ,— доходившій до тысячи и двухъ тысячь въ одномъ городѣ, въ Елидѣ, въ Афинахъ, въ Коринѳѣ и даже во всякомъ маленькомъ мѣстечкѣ. Въ великой Греціи и на островахъ ихъ было не меньше.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА.

—

РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ ПРЕДСТАВЛЕНІЯ, МАТЕРІАЛЫ СКУЛЬПТУРЫ, ЕЯ ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТІЕ.

Въ изслѣдованіи мы занимались сперва общими началами, по которымъ могли развивать то, что̀ составляло основаніе скульптуры и соотвѣтствующую ей форму. Мы нашли первое въ классическомъ идеалѣ, а во второмъ оставалось намъ опредѣлить, какъ, между частными искусствами, скульптура можетъ лучше всѣхъ представлять этотъ идеалъ. Теперь, если справедливо, что идеалъ долженъ быть понимаемъ только въ формѣ недѣлимости, то артистическая мысль развивается не только въ кругѣ идеальныхъ фигуръ; способъ внѣшняго представленія и выполненія для произведеній данныхъ искусствомъ, допускаетъ также и *различные* роды скульптуры. Въ этомъ отношеніи остается говорить:

1. О способѣ представленія, который, переходя въ выполненіе, производитъ отдѣльныя статуи или группы, до того наконецъ, что въ рельефахъ представляетъ переходный пунктъ къ живописи.

2. О степеняхъ историческаго развитія, къ которымъ принадлежатъ созданія искусства, выполненныя въ различныхъ родахъ, изъ этихъ матеріаловъ.

I. Статуи, собственно такъ называемыя, группы и рельефы.

Такъ какъ въ архитектурѣ показано существенное различіе между архитектурою независимою и подчиненною

полезному, то теперь можемъ также указать на подобное различіе между произведеніями скульптуры, существующими также независимо сами по себѣ и тѣми, которыя служатъ украшеніемъ архитектурнымъ пространствамъ. Для первыхъ окружающее есть только мѣстность, приготовленная искусствами, между тѣмъ какъ для другихъ отношеніе къ произведенію архитектуры, которой они составляютъ украшеніе, остается существеннымъ характеромъ и опредѣляетъ не только форму, но и самое основаніе произведеній, выполненное скульптурою. Олицетворяя предметы вообще и въ ихъ совокупности мы можемъ сказать, въ этомъ отношеніи, что статуи собственно существуютъ сами по себѣ, между тѣмъ какъ группы — и особенно рельефы, начинаютъ оставлять эту независимость и употребляются архитектурою для особенныхъ цѣлей этого искусства.

1. Что касается статуи, собственно, то первоначальная ея цѣль, какъ истинное назначеніе скульптуры вообще, есть выполненіе священнаго изображенія, которое должно быть поставлено внутри храма, гдѣ все окружающее относится только къ ней.

Здѣсь скульптура остается въ совершеннѣйшей своей чистотѣ; потому что представляетъ образъ боговъ, опредѣленнаго положенія, въ простой красотѣ и величественномъ покоѣ, или еще въ простыхъ или свободныхъ положеніяхъ, недоступныхъ тревогамъ и волненіямъ, какъ мы описывали ихъ нѣсколько разъ.

Первый моментъ, когда лице оставляетъ это строгое величіе и сосредоточенное счастіе, состоитъ въ томъ, что во всей позѣ должны быть показаны начало или конецъ дѣйствія, не разрушая тѣмъ божественнаго покоя, и что лице не являлось бы въ борьбѣ или какомъ нибудь столкновеніи; къ этому роду принадлежатъ: знаменитая Венера Медичи и Аполлонъ Бельведерскій.

Во времена Лессинга и Винкельмана, чрезвычайно удивлялись этимъ статуямъ, какъ представителямъ высшаго идеала искусства. Теперь, когда ознакомились съ произведеніями болѣе глубокаго выраженія, болѣе живаго и твердаго въ своихъ формахъ, онѣ нѣсколько потеряли своей цѣнности; ихъ даже приписываютъ позднѣйшей эпохѣ, когда выполненіе переходило уже въ граціозное и пріятное; тогда оно не показываетъ стиля строгаго и чистаго. Одинъ англійскій путешественникъ (Morn. Chron. 26 Іюля 1825) назвалъ даже Аполлона театральнымъ плясуномъ (a theatrical coxcomb) что касается Венеры, то правда, онъ придаетъ ей большую прелесть, совершенную симметрію и робкую грацію, но только игривость безъ недостатковъ, отрицательное совершенство a good deal of insipidity. При томъ, понятно оставленіе этого строгаго спокойствія и этой святости. Безъ сомнѣнія, скульптура есть искусство высоко серьезное; но какъ боги не суть простыя отвлеченія, а недѣлимыя лица, то серьезное глубокое допускаетъ въ то же время отрѣшенную ясность, и чрезъ то отраженіе реальной жизни и конечнаго бытія.

Ясность боговъ не выражаетъ чувства поглощенія въ подобное конечное положеніе, но чувство гармоніи, духовной свободы и независимости.

Равнымъ образомъ, греческое искусство проникнуто полною ясностію греческаго духа и находитъ свое счастіе, свою радость, свою забаву въ безконечномъ множествѣ положеній, чрезвычайно интересныхъ. Потому что когда оно возвысилось отъ отвлеченныхъ грубостей перваго способа представленія до почитанія живой недѣлимости, соединяющей въ себѣ все, то жизнь, соединенная съ ясностію, сдѣлалась самымъ любимымъ предметомъ. Артисты, въ разнообразіи предметовъ, способныхъ представлять ихъ, любили впрочемъ такіе, которые не перераждались бы въ тягостныя сцены, въ зрѣ-

лище мученій и страданій, которые оставались бы въ границахъ человѣчества, лишеннаго заботъ. Древніе произвели въ этомъ отношеніи множество скульптурныхъ созданій самаго высокаго совершенства. Изъ множества мифологическихъ предметовъ, представляющихъ шуточное, только съ совершенною ясностію, довольно указать на игры Амура, которыя приближаются болѣе къ общимъ сценамъ человѣческой жизни. Есть другіе, въ которыхъ жизненность представленія составляетъ главный интересъ и гдѣ одинъ фактъ, понимать предметъ и забавляться имъ, составляетъ уже ясность и самое отсутствіе заботъ. Въ этомъ родѣ наприм. игрокъ въ шашки и стражъ Поликлета были уважаемы наравнѣ съ аргосской Юноной. Бросатель диска, бѣгунъ Мирона имѣли подобную знаменитость. А сколько почитали очаровательнымъ и сколько хвалили мальчика, вытаскивающаго занозу изъ ноги! Извѣстно, по крайней мѣрѣ по имени, множество представленій въ этомъ родѣ. Это минуты, похищенныя у природы, которыя ускользаютъ быстро, но скульпторъ, кажется, ихъ удержалъ.

2. Отъ этого начала направленія во внѣшность скульптура переходитъ потомъ къ представленію одушевленныхъ положеній, столкновеній и дѣйствій. Отсюда происходятъ группы. Ибо, съ опредѣленнымъ дѣйствіемъ является конкретная жизненность, которая развивается противоположностями, обратными дѣйствіями и въ тоже время существенными отношеніями многихъ другихъ фигуръ, подвергающихся различнымъ сочетаніямъ.

Но и здѣсь первые предметы суть простыя, тихія сочетанія, какъ наприм. двѣ колоссальныя статуи укротителей лошадей, находящіяся въ Римѣ, на горѣ Кавалло и представляющія Кастора и Поллукса. Одну изъ нихъ приписываютъ Фидіасу, другую Праксителю, безъ вѣрнаго доказательства, хотя превосходное понятіе и сила, исполненная прелести выполненія, оправдываютъ

подобныя имена. Это только свободныя группы, еще не выражающія никакого рода дѣйствій; впрочемъ онѣ совершенно свойственны скульптурному представленію и публичной постановкѣ передъ Партенономъ, гдѣ первоначально стояли.

Но во вторыхъ, скульптура въ группѣ переходитъ къ представленію положеній, имѣющихъ предметомъ борьбы, сраженія, страданія и проч.

Здѣсь мы можемъ похвалить еще истинно артистическій смыслъ Грековъ, которые не ставили подобныхъ группъ, какъ независимыхъ въ себѣ, потому что группы начинаютъ выходить изъ собственной области скульптуры. Греки поставили ихъ въ тѣсное отношеніе съ архитектурою, дабы онѣ служили украшеніемъ архитектурныхъ пустыхъ мѣстъ. Образъ Бога въ храмѣ, какъ независимая статуя, стоялъ спокойно, величественно, полный ясности, внутри *Cella*, только заключающей это созданіе скульптуры. Напротивъ, внѣшній фронтонъ украшался группами, представляющими извѣстныя дѣйствія божества, долженствующія быть выполненными съ болѣе одушевленною жизненностію. Главная фигура ставилась въ срединѣ; она могла быть больше всѣхъ и подниматься выше другихъ Другія, стоящія въ острыхъ углахъ фронтона, требовали и другихъ положеній; нѣкоторыя были даже расположены въ линію. Изъ другихъ извѣстныхъ произведеній мы упомянемъ только о Лаокоонѣ; сорокъ или пятдесятъ лѣтъ онъ былъ предметомъ многихъ изслѣдованій и диссертацій. Въ особенности считали важнымъ предметомъ знать: списалъ ли Виргилій эту сцену съ группы скульптуры, или артистъ сдѣлалъ свое произведеніе съ разсказа Виргилія. По описанію Виргилія, испускаетъ ли Лаокоонъ крики, и вообще, прилично ли въ скульптурѣ желаніе кричать? и другіе подобные вопросы. Такими психологическими бездѣлицами занимались до движенія, сообщеннаго Вин-

кельманомъ и прежде нежели истинный смыслъ искусства проникъ въ души испытателей. Ученые въ своихъ кабинетахъ занимались также подобными розысками, или по тому, что часто не имѣли случая видѣть истинные предметы искусства, или по неспособности понять ихъ воображеніемъ. При осматриваніи этой группы существенное состоитъ въ томъ, что не смотря на высокое страданіе, выраженное съ большею точностію, не смотря на судороги, на сведеніе членовъ, растяженіе всѣхъ мускуловъ, благородство, по крайней мѣрѣ, и красота сохранились — и ничто, даже самымъ отдаленнымъ образомъ, не представляетъ ни гримасъ, ни кривлянья, ни уродливыхъ выгибовъ. Впрочемъ, цѣлое произведеніе, безъ сомнѣнія по идеѣ предмета, по искусству въ расположеніи, по пониманію позы и благородному выполненію принадлежитъ къ болѣе поздней эпохѣ, которая старается, обойдя простую красоту и жизненность, показать свое значеніе въ строеніи членовъ и мускульныхъ формъ, въ положеніи тѣла и хочетъ угождать пріятностію и утонченностію выполненія. Отъ наивности и отъ величія искусства сдѣланъ уже шагъ къ манерѣ.

Произведенія скульптуры ставятся въ различныхъ мѣстахъ: при входѣ въ галлереи, на публичныхъ площадяхъ, у перилъ лѣстницы, въ нишахъ и проч. Такое разнообразіе мѣста и архитектурное ихъ назначеніе, которое съ своей стороны представляетъ разныя отношенія съ положеніями и отношеніями человѣческими, безконечно разнообразитъ предметъ и значеніе художественнаго произведенія, могущаго въ группахъ еще болѣе приблизиться къ сценамъ человѣческой жизни. Между тѣмъ всегда дурно ставить ихъ на вершинѣ зданія, на свободномъ воздухѣ, безъ основанія, подобно одушевленной группѣ, представляющей вмѣстѣ многія фигуры, даже тогда, какъ никакое столкновеніе не со-

ставляетъ ихъ предмета. Въ самомъ дѣлѣ, небо, то сѣро, то лазурно, то ослѣпительно ярко, такъ что невозможно съ точностію опредѣлить контура фигуръ. А эти контуры, силуетъ и есть существенное; потому что вниманіе обращается на одни только главныя черты, изъ которыхъ понимается все уже остальное. Потомъ, въ группѣ многія части фигуръ ставятся однѣ напереди другихъ, руки напр. впереди тѣла, ноги одного лица, впереди ногъ другаго. Это въ извѣстномъ отдаленіи заставляетъ контуры извѣстныхъ частей казаться смѣшанными, неуловимыми. Между тѣмъ, они еще не такъ ясны, какъ контуры частей вполнѣ свободныхъ. Достаточно только представить себѣ какую нибудь группу, нарисованную на бумагѣ, такъ чтобы въ фигурѣ нѣкоторые члены начертаны были сильно и съ точностію, другіе напротивъ указаны были бы только слитно; тоже дѣйствіе производится статуею, особенно группою, имѣющею основаніемъ только воздухъ; иногда видѣнъ бываетъ только силуетъ, рисующійся грубо и въ которомъ можно отличить только слабое выраженіе. Вотъ причина, почему *Побѣда,* на воротахъ Бранденбурга, въ Берлинѣ, производитъ прекрасный эффектъ, не только простотою и спокойствіемъ, но и по тому, что отношенія частныхъ фигуръ тамъ легко можно узнать. Лошади отдѣляются хорошо и не закрываются однѣ другими; а статуя побѣды величественно надъ ними возвышается. Аполлонъ Тика, напротивъ, въ своей колесницѣ, запряженной грифами, въ театрѣ открывается не такъ совершенно, какъ бы ни было впрочемъ превосходно общее понятіе и выполненіе. Благодаря услужливости друга я видѣлъ эти произведенія искусства въ мастерской; можно бы заранѣе обѣщать себѣ прекрасный еффектъ, но когда видишь ихъ на извѣстной высотѣ, то очеркъ одной фигуры слишкомъ сливается съ очеркомъ другой, служащей ему основаніемъ, и каждый силуетъ представляется тѣмъ легче

свободнымъ и частнымъ, что цѣлая группа не имѣетъ простоты. Притомъ грифы, которые при короткихъ ногахъ не держатся такъ свободно, какъ лошади, имѣютъ крылья. У Аполлона волосы подняты на головѣ, а въ рукахъ—лира; все это уже излишне по мѣсту и умножаетъ только смѣсь контуровъ.

3. Послѣдній способъ представленія, по которому скульптура дѣлаетъ значительный шагъ къ началу живописи, есть *рельефъ,* сначала высокій а потомъ низкій, или барельефъ. Здѣсь условіе есть поверхность. Фигуры стоятъ на одномъ и томъ же планѣ—и соединеніе трехъ размѣровъ, начало скульптуры, начинаетъ нечувствительно изглаживаться. Но древній рельефъ не довольно близко подходитъ къ живописи, чтобы достигнуть плана. Онъ держится просто поверхности; а искусство, уменьшающее предметы, не позволяетъ ихъ ставить впереди или позади по ихъ положенію въ пространствѣ. Слѣдовательно, онъ лучше ставитъ фигуры въ профиль, рядомъ однѣ съ другими, на той же поверхности. Но по этой самой простотѣ сложныя дѣйствія не могутъ уже составлять сюжета; они въ дѣйствительности являются болѣе на одной и той же линіи, какъ напр. военный строй, церемоніальное жертвоприношеніе, шествіе побѣдителей на олимпійскихъ играхъ и проч.

Однако, рельефъ представляетъ самое большое разнообразіе, потому что служитъ не только для наполненія и украшенія фризовъ и стѣнъ храмовъ, но и для украшенія мебелей, жертвенныхъ вазъ, чашъ, амфоръ, урнъ, лампъ и проч. также сѣдалищъ и треножниковъ, и даже служитъ полезнымъ искусствамъ, близкимъ къ скульптурѣ. Здѣсь въ особенности выражается остроуміе въ изобрѣтеніи, которое, выказываясь во множествѣ формъ и сочетаній, уже не въ состояніи выдержать испытанія собственной скульптуры.

II. Матеріалы скульптуры.

Такъ какъ недѣлимостью, составляющею главныя начала скульптуры, мы приведены къ тому, что представляли въ частности не только кругъ божескихъ или человѣческихъ и натуральныхъ предметовъ, откуда пластическое искусство заимствуетъ свои сюжеты, но даже и способъ представленія, раздѣлившійся на статуи, и группы и рельефы, то мы принуждены также искать такого же разнообразія частныхъ характеровъ въ разнообразіи матеріаловъ, какія артистъ можетъ употребить для своихъ представленій; потому что съ такимъ или другимъ родомъ сюжетовъ, съ такимъ образомъ понятія связанъ тотъ или другой родъ физическихъ матеріаловъ. Между ними есть тайныя отношенія и скрытыя соотвѣтствія.

Я скажу только общее замѣчаніе, что, если древнихъ на льзя превзойти въ изобрѣтеніи, то они не менѣе заставляютъ насъ удивляться чудному совершенству и умѣнью техническаго выполненія. Въ скульптурѣ одинаково трудно и то и другое; ибо средства представленія не находятся въ натуральномъ разнообразіи, чѣмъ владѣютъ другія искусства. Правда, архитектура еще бѣдна; за то у ней есть цѣль представлять самый духъ въ живой формѣ, или жизнь существъ природы — и все это не органическимъ способомъ. Такое ловкое умѣнье въ способѣ совершенно формировать матеріалы, заключается въ понятіи самого идеала, потому что идеалъ имѣетъ началомъ введеніе идеи въ физическую форму и совершенное сліяніе той и другой. И тоже начало сохраняетъ свое достоинство тамъ, гдѣ идеалу нужно развить себя и осуществить. Въ этомъ отношеніи не будемъ изумляться, если увѣряютъ, что артисты

въ эпоху великой артистической способности обрабатывали свои мраморы безъ глиняной модели; а если употребляли ее, то приступали къ выполненію гораздо съ большею свободою и рвеніемъ, нежели какъ совершается теперь; тогда, справедливѣе говоря, изъ мрамора дѣлаютъ копіи образцовъ, составленныхъ прежде изъ глины (Винк. т. V. ст. 389). И такъ, древніе артисты сохранили живое вдохновеніе, которое въ воспроизведеніяхъ и копіяхъ болѣе или менѣе теряется, хотя нельзя отвергать, что тамъ и сямъ встрѣчаются нѣкоторые недостатки въ подробностяхъ, въ знаменитыхъ произведеніяхъ напр. въ глазахъ, которые совсѣмъ не одной величины; въ ушахъ, изъ которыхъ одно или другое выше или ниже въ ногахъ совсѣмъ не одинаковой длины и проч., они не почитали чрезвычайно важнымъ того, что̀ въ подобныхъ предметахъ соблюдалось весьма строго, какъ поступаетъ обыкновенная посредственность, не имѣющая другой заслуги произведеній и выполненія и почитающая себя достигшею тѣмъ большаго совершенства.

Изъ различныхъ матеріаловъ, употребляемыхъ скульпторами на изображенія боговъ, древнѣйшій *есть дерево*. Началомъ служила палка, колъ, на конецъ которой втыкали голову. Многія древнѣйшія статуи боговъ въ храмахъ суть деревянныя. Даже во время Фидіаса эта матерія была еще употребительна. Напр. его Минерва въ Платеяхъ была изъ позолоченаго дерева. Голова, руки и ноги сдѣланы были только изъ мрамора (Мейеръ, Исторія живописныхъ искусствъ у Грековъ кн. I. стр. 60). Миронъ сдѣлалъ также изъ дерева Гекату (Павзаній II. ст. 30) съ одною головою и однимъ корпусомъ, для Егины, гдѣ первоначально обожали Гекату и гдѣ въ честь ея ежегодно совершался праздникъ, учрежденный Фракійскимъ Орфеемъ.

Но вообще, дерево по своимъ слоямъ и направленію

ихъ, особливо если не покрыто союзомъ или другимъ чѣмъ нибудь, кажется неспособнымъ къ грандіозному роду, а болѣе къ мелкимъ издѣліямъ, какъ и теперь употребляютъ его.

Потомъ, въ числѣ главныхъ матеріаловъ надобно упомянуть *слоновую кость*, вмѣстѣ съ *золотомъ*, *литую мѣдь* и *мраморъ*. Фидіасъ, какъ извѣстно, употреблялъ для своихъ лучшихъ твореній слоновую кость и золото напр. для олимпійскаго Юпитера и также въ афинскомъ Акрополисѣ для знаменитой Афины, колоссальной статуи, носившей на рукѣ побѣду, тоже болѣе натуральной величины; обнаженныя части корпуса сдѣланы были изъ пластинокъ слоновой кости, одежда и мантія изъ золотыхъ пластинокъ, которыя отнимались. Работа изъ слоновой, желтоватой кости и золота является въ ту эпоху, когда статуи расписывались. Такой родъ представленія возвышался болѣе и болѣе надъ однообразностію мѣди и мрамора. Слоновая кость—матеріалъ очень чистый, гладкій, не зернистый, какъ мраморъ и слѣдовательно дорогой. Далѣе, Афиняне были увѣрены, что статуи боговъ ихъ даже по матеріалу были очень цѣн ны. Платейская Паллада была только покрыта золотомъ, афинская—изъ литаго золота. Статуи должны были отличаться не только колоссальностію но и богатствомъ. Катр-Меръ Кеньси написалъ сочиненіе очень хорошее объ этихъ произведеніяхъ или о рѣзномъ искусствѣ древнихъ, *Торевтика* (Toreveiu torevma. Собственно говоря, его составляло искусство: рѣзьба на металлѣ, гравированіе, вырѣзываніе глубокихъ фигуръ какъ напр. въ разныхъ каменьяхъ. Но этимъ словомъ обозначались еще металлическія работы, въ половину рельефныя, которыя, будучи выбиты или вылиты, пе выполнялись рѣзцомъ или гравировкою; далѣе, не собственно рельефныя фигуры на глиняныхъ сосудахъ; наконецъ, вообще, скульптура на мѣди. Катръ-Меръ изслѣдовалъ главнымъ

образомъ техническую сторону выполненія и расчиталъ, какая могла быть величина и какое количество употреблено пластинокъ изъ слоновой кости въ отношеніи колоссальныхъ размѣровъ фигуръ. Съ другой стороны, онъ также старался, по указанію древнихъ, составить описаніе сидящей статуи Юпитера, въ особенности большаго сѣдалища съ драгоцѣнными рельефами, дабы показать ихъ великолѣпіе и прелесть отличнаго производства.

Въ средніе вѣка *слоновая кость* главнымъ образомъ употреблялась для легкихъ издѣлій различнаго рода: для крестовъ, образовъ и проч. не говоря о чашахъ съ представленіями охоты и другими сценами. Для такого употребленія слоновая кость уважалась болѣе дерева, по прекрасной своей полировкѣ и крѣпости; но самымъ любимымъ и вообще болѣе употребительнымъ матеріаломъ у древнихъ была *мѣдь*, которую они умѣли плавить весьма хорошо. Ее употребляли главнымъ образомъ во времена Мирона и Поликаста, обыкновенно для статуй боговъ и на другія скульптурныя творенія. Темный и неопредѣленный цвѣтъ мѣди, ясный звукъ, полировка не равняются еще простотѣ бѣлаго мрамора, но мѣдь, нѣкоторымъ образомъ, теплѣе. Мѣдь, употребляемая древними, сплавлялась изъ золота, серебра и мѣди, въ разныхъ пропорціяхъ. Такъ называемая коринфская состояла изъ особенной смѣси, открывшейся во время пожара этого города, въ неслыханной массѣ статуй и мѣдныхъ издѣлій. Муммій приказалъ перевезть многія статуи на корабляхъ и, какъ извѣстно, этотъ прекрасный человѣкъ, дорого цѣнившій такое сокровище, заботясь въ цѣлости доставить ихъ въ Римъ, поручилъ ихъ матросамъ, грозя заставить ихъ сдѣлать подобныя, если онѣ погибнутъ. Въ искусствѣ плавленія древніе были отличные знатоки; у нихъ видна и нѣжность и массивность. Правда, это можно почитать простою техникою ни-

сколько не показывающею, собственно говоря, артистическаго таланта. Но каждый артистъ трудится надъ своимъ родомъ матеріаловъ и по своему генію долженъ совершенно владѣть этимъ матеріаломъ. Съ такимъ знаніемъ искусства плавленія подобныя скульптурныя творенія выполнялись не такъ дорого и скорѣе, нежели при медленномъ вырѣзываніи или высѣканіи мраморныхъ статуй. Второе преимущество древнихъ въ этомъ же искусствѣ была чистота отливки, простиравшаяся такъ далеко, что мѣдныя ихъ статуи почти не имѣли надобности въ вырѣзкѣ, а слѣдовательно не теряли тонкости очерковъ, чего никакъ не льзя избѣжать въ вырѣзываніи.

Теперь, если мы сообразимъ огромное количество художественныхъ произведеній, вышедшихъ съ такою легкостію, съ такимъ превосходствомъ изъ рукъ техники, то невольно изумляешься и соглашаешься съ тѣмъ, что понятіе скульптуры есть натуральное расположеніе, какой-то духовный инстинктъ, который не могъ существовать на этой степени, не могъ распространиться такъ далеко, развѣ въ одну какую нибудь эпоху, у одного какого нибудь народа; такъ напр. во всемъ Прусскомъ королевствѣ безъ труда можно пересчитать всѣ бронзовыя статуи. Бронзовыя церковныя ворота — одни въ Гнезенѣ, кромѣ немногихъ мѣдныхъ статуй въ Кенигсбергѣ и Дюссельдорфѣ, есть статуя Блюхера въ Берлинѣ и Бреслау и Лютера въ Виттенбергѣ (писано въ 1829 г.).

Очень разнообразный звукъ этого металла, легкая воспріимчивость всѣхъ формъ, (плавкость) текучесть, въ нѣкоторомъ смыслѣ, служащая для всѣхъ родовъ представленія, позволяютъ скульптурѣ обнаруживать величайшія разнообразія и величайшія богатства въ своихъ произведеніяхъ, и употреблять такой гибкій металлъ для игривыхъ предметовъ, вазъ, украшеній, милыхъ бездѣлицъ. Употребленіе мрамора, напротивъ, встрѣчаетъ границы въ представленіи предметовъ и въ ихъ размѣрахъ,

хотя на извѣстномъ размѣрѣ можетъ представлять урны и вазы барельефами. Но на малые предметы мраморъ негодится. Напротивъ, мѣдь, которая не только можетъ плавиться, подбиваться (чеканиться) и вырѣзываться, не исключаетъ никакого рода представленія и величины. Натуральнымъ примѣромъ можно представить монетное исскуство. И здѣсь древніе произвели прекрасное созданіе, хотя въ технической части чекана они очень далеки отъ нынѣшняго механическаго совершенства. Монеты, собственно говоря, не чеканились, а выбивались изъ кусковъ металла, почти сферическихъ. Эта отрасль искусства достигла высшаго совершенства во времена Александра. Римскія монеты временъ императоровъ не такъ изящны. Въ наше время Наполеонъ въ особенности старался возобновить изящество древнихъ въ монетахъ и медаляхъ; и точно, онѣ очень хороши, но въ другихъ государствахъ при чеканѣ монетъ обращали вниманіе больше на внутреннюю цѣнность металла и правильность титула.

Наконецъ, самый приличный матеріалъ для скульптуры, есть камень, особенно по тому, что онъ и устойчивъ и проченъ. Египтяне дѣлали уже свои скульптурные колоссы изъ гранита т. е. изъ сіенита и базальта, самыхъ твердыхъ, и обработывали ихъ съ удивительнымъ терпѣніемъ. Но непосредственно ближе всего къ цѣли скульптуры есть мраморъ, по причинѣ своей нѣжной чистоты, своей бѣлизны, по отсутствію цвѣта и по пріятности своего блеска. Въ частности, по зернистому слою, полупрозрачности и блеску онъ имѣетъ большое преимущество надъ мертвою мѣловою бѣлизною гипса, который слишкомъ свѣтелъ и слишкомъ легко сглаживаетъ тонкія тѣни. Мраморъ употребляемъ былъ древними, особенно въ болѣе позднюю эпоху, во времена Праксителя и Скопаса, которые достигли всѣми признаннаго первенства мраморныхъ статуй. Правда,

Фидіасъ также работалъ изъ мрамора, но довольно долго, только головы, ноги и руки. Миронъ и Поликлетъ употребляли главнымъ образомъ мѣдь; Пракситель и Скопасъ, напротивъ, старались удалить цвѣтъ, этотъ элементъ, несвойственный простой скульптурѣ. Безъ сомнѣнія, нельзя отвергать, что чистая красота, идеалъ въ скульптурѣ не могутъ въ такомъ совершенствѣ быть произведены на мѣди, какъ на мраморѣ, но если, какъ случилось при Пракситѣлѣ и Скопасѣ, искусство начинаетъ переходить къ пріятному, къ граціи, къ нѣжнымъ формамъ, то мраморъ является самымъ лучшимъ матеріаломъ. Мраморъ (Мейеръ, Исторія изящныхъ искусствъ у Грековъ стр. 279), по своей прозрачности способенъ къ нѣжнымъ контурамъ, къ легкой ихъ волнистости, смягчаетъ самыя непріятныя сочетанія. Также, совершенство и нѣжность рѣзца лучше выходятъ на нѣжной бѣлизнѣ мрамора, нежели на самой лучшей мѣди. Мѣдь, переходя въ бронзу, принимаетъ прелестный зеленый цвѣтъ, и производитъ блестящіе лучи и отраженія, нарушающіе тишину. Особенное вниманіе, обращаемое въ эту эпоху на свѣтъ и тѣни, къ чему мраморъ также способнѣе мѣди, и даже для всѣхъ оттѣнковъ, были новою причиною предпочтенія этого камня металлу.

Къ этимъ различнымъ матеріаламъ мы должны прибавить еще *драгоцѣнные камни* и *стекло*. Древніе геммы, камни и слѣпки не оцѣнены, потому что, при всѣхъ малыхъ размѣрахъ они производятъ съ большимъ совершенствомъ цѣлый кругъ скульптуры, отъ простой формы боговъ, чрезъ различныя группировки фигуръ, даже до всѣхъ возможныхъ фантазій забавнаго и прекраснаго. Между тѣмъ Винкельманъ дѣлаетъ слѣдующее замѣчаніе, по случаю коллекціи кабинета Штара (III пер. XXVII).» Въ первый еще разъ я напалъ па слѣдъ истины, которая сдѣлалась мнѣ очень полезною, въ по-

слѣдствіи для объясненія, самыхъ трудныхъ моментовъ. Она состоитъ въ томъ началѣ, что на разныхъ камняхъ, какъ и въ большихъ произведеніяхъ скульпторовъ, сюжеты очень рѣдко берутся изъ событій послѣ троянской войны, или послѣ возвращенія Улисса въ Итаку, исключая, можетъ быть того, что касается Гераклидовъ или потомковъ Геркулеса; потому что исторія ихъ граничитъ еще съ баснею, совтавлявшею собственно предметъ артистовъ; и еще мнѣ попалось одно представленіе Гераклидовъ.

Что касается *геммъ* онѣ представляютъ фигуры несравненной истины, совершенства, красоты, какъ созданія организованныя природою; на нихъ можно смотрѣть въ увеличительное стекло и онѣ не потеряютъ красоты своей. Я привожу здѣсь это замѣчаніе единственно потому, что техника искусства становится почти искусствомъ осязанія; потому что артистъ не можетъ, подобно скульптору, наблюдать свою работу и располагать ее по глазу. Глазъ у него долженъ быть, такъ сказать, въ рукѣ. Онъ держитъ камень, наложенный на воскъ у небольшихъ колесъ, повертываемыхъ балансомъ, и царапаетъ, такъ сказать, формы. Такимъ образомъ, чувство осязанія у него вдругъ открываетъ понятіе, намѣреніе очерка и рисунка и направляетъ ихъ такъ совершенно, что кажется въ этихъ камняхъ читаемъ рельефную работу, если держать ихъ на свѣту.

Камеи, напротивъ, представляютъ фигуры, вырѣзанныя рельефно, выдавшіяся изъ камня. Для этого употребляется въ особенности *ониксъ*. Древніе умѣли дѣлать камеи съ большимъ смысломъ, вкусомъ и тонкостью, съ окрашеніемъ различныхъ мѣстъ, въ особенности въ бѣловатый или желтоватый цвѣтъ. Павелъ Емилій привезъ въ Римъ большое количество подобныхъ камней и небольшихъ вазъ.

Греческіе артисты, исполняя представленія этими разнородными матеріалами, не брали въ основаніе никакого воображаемаго положенія; они всегда брали свои сюжеты изъ мифологіи и преданій, кромѣ бакханалій и танцевъ. Даже въ урнахъ и погребальныхъ представленіяхъ они имѣли передъ глазами опредѣленныя обстоятельства, относящіяся къ лицу, въ честь котораго устроивалось погребеніе. Аллегорія, собственно не принадлежитъ истинному идеалу; она въ первый разъ является въ новѣйшемъ искусствѣ.

III. Историческое развитіе скульптуры.

До сихъ поръ мы смотрѣли на скульптуру, какъ на совершеннѣйшее выраженіе классическаго идеала. Но у идеала нѣтъ силы развернуться одному и вдругъ достичь совершенства. Какъ мы видѣли во второй части, начертывая развитіе частныхъ формъ искусства, оно имѣетъ внѣ себя, въ образѣ символическаго представленія одно предшествующее искусство, которое оно должно пройдти мимо, чтобъ сдѣлаться идеаломъ; такъ существуетъ искусство послѣдующее, которымъ оно должно быть обойдено въ свою очередь.

Оба искусства: символическое и романтическое принимаютъ, подобно началу представленія, человѣческую форму, которую употребляютъ съ своимъ дѣйствительнымъ очертаніемъ и которую, слѣдовательно, они обнаруживаютъ, какъ скульптура поступаетъ. И такъ, если требуется теперь показать историческое развитіе скульптуры, мы должны говорить о скульптурѣ не только греческой и римской, но также о восточной и христіанской. Однако, между народами, у которыхъ символъ составляетъ основаніе характера артистическихъ произ-

веденій, Египтяне главнымъ образомъ начали употреблять для своихъ боговъ человѣческую форму, освобожденную отъ формъ, занятыхъ у физической природы. У нихъ также, въ особенности, мы встрѣчаемъ скульптуру, хотя они осуществляли свои артистическія понятія въ архитектурной формѣ. Христіанская, западная скульптура, напротивъ, представляетъ болѣе обширное и болѣе богатое развитіе въ романтическомъ ли характерѣ, собственно въ средніе вѣка, или въ своемъ дальнѣйшемъ ходѣ, когда она опять старалась тѣсно привязаться къ началу классическаго идеала и въ то же время возстановить истинный характеръ, приличный скульптурѣ.

По этимъ соображеніямъ мы въ концѣ сего отдѣленія представимъ сперва нѣсколько наблюденій надъ *египетскою скульптурой*, на сколько она отличается отъ греческой скульптуры и какъ степень, предшествующую истинному идеалу.

Вторая эпоха означена развитіемъ собственно *греческой* скульптуры, съ которой соединена *римская* скульптура. Однако, въ частности мы остановимъ взоры на степени, предшествующей истинному идеальному представленію, потому что мы уже подробно изучили идеальную скульптуру во второй главѣ.

Въ третьихъ, останется только показать коротко начало *христіанской скульптуры*. Я могу позволить себѣ въ этомъ случаѣ только общія черты.

1. Если мы рѣшаемся исторически изучать классическое искусство скульптуры въ Греціи, то, прежде нежели достигнемъ цѣли, намъ представляются вмѣстѣ искусства и *скульптура египетскія*; это необходимо не только для объясненія великихъ твореній, говорящихъ объ очень высокомъ образованіи техническомъ и совершенномъ выполненіи въ истинно артистическомъ стилѣ; но мы найдемъ тамъ исходный пунктъ и источники

формъ греческой скульптуры. Что это начало истинно въ историческомъ смыслѣ, что въ немъ было внѣшнее вліяніе, заимствованное какъ урокъ, полученный отъ греческаго артиста, вотъ что должно быть доказано исторіею искусства, на почвѣ мифологіи, касательно значенія изображенія боговъ и касательно образа артистическаго представленія. Геродотъ вѣрилъ и доказывалъ эту связь греческихъ представленій о богахъ съ египетскими. Крейцеръ вѣрилъ, что онъ весьма очевидно нашелъ внѣшнія отношенія, особенно на монетахъ, и сильно рекомендуетъ въ особенности древнія и артистическія монеты. Одну показывалъ онъ мнѣ, на которой вполнѣ были изображены лицо, профиль съ физіономіею египетскихъ фигуръ (1821). Но пусть этотъ пунктъ, чисто историческій, доказываетъ самъ себя; одно хотѣлось бы знать, можно ли найдти здѣсь необходимое, внутреннее отношеніе? Выше я коснулся уже этого вопроса. Идеалу, совершенному искусству должно предшествовать искусство несовершенное. Только по отрицаніи этого послѣдняго, или съ удаленіемъ недостатковъ, находящихся въ немъ, идеалъ становится дѣйствительнымъ идеаломъ. Въ этомъ отношеніи начало классическаго искусства оказывается внѣ его. Какъ идеалъ оно должно оставлять позади себя всякое несовершенство, всякое развитіе; идеалъ долженъ быть оконченъ, полонъ. Такой родъ состоитъ въ томъ, что основаніе представленія начинаетъ только соотвѣтствовать идеалу и между тѣмъ остается по сю сторону истиннаго и идеальнаго представленія; потому что искусство, еще связанное съ символическимъ понятіемъ, не въ состояніи сочетать въ должныхъ пропорціяхъ общую съ чувственною формой. Египетская скульптура представляетъ такой основной характеръ. Вотъ что я хочу доказать здѣсь въ нѣсколькихъ словахъ. Сначала я долженъ означить отсутствіе внутренней творческой свободы,

не смотря на все техническое совершенство. Творенiе греческой скульптуры происходитъ изъ жизненности и свободы воображенiя, которая преобразуетъ религiозныя преданiя въ недѣлимыя лица, а въ недѣлимости своихъ произведенiй опять представляетъ идеальное понятiе, съ классическимъ совершенствомъ. Изображенiя египетскихъ боговъ, напротивъ, сохраняютъ какой-то неподвижный типъ, какъ говоритъ Платонъ (о Зак. кн· 2 суд. ст. 339). «Представленiя были опредѣлены давно жрецами и не позволено было ни жрецамъ, ни артистамъ, ничего перемѣнять въ этихъ фигурахъ. И такъ, мы найдемъ все, что было сдѣлано или представлено въ теченiи мирiадъ лѣтъ (мирiады говорится о большомъ числѣ) ни лучше, ни хуже того, что теперь дѣлается.»—Къ этой застойчивой вѣрности присоединялось еще обстоятельство представленное Геродотомъ (II гл. стр. 167), что артисты играли слабую роль—и съ дѣтьми причислялись къ классу людей, не занимающихся ни какимъ ремесломъ т. е. ниже всѣхъ другихъ гражданъ. Кромѣ того, здѣсь искусствомъ занимаются не въ силу свободнаго призванiя. По правилу кастъ, сынъ наслѣдуетъ отцу не только въ званiи, но и въ выполненiи его ремесла и его искусства. Каждый ставитъ ногу на слѣдъ прежде бывшаго; такъ что, по выраженiю Винкельмана (III кн. гл. I. ст. 74). кажется ни одинъ не оставляетъ отпечатка ногъ, принадлежащаго ему. Такъ, искусство сохранилось въ этомъ, рѣшительномъ рабствѣ духа, исключающемъ свободныя движенiя генiя, истинно артистическаго. Въ самомъ дѣлѣ, генiй оживляется не желанiемъ получить внѣшнюю почесть, плату, но благородною страстiю быть артистомъ; онъ трудится не какъ работникъ, механическимъ образомъ, по общей наукѣ, по существующимъ формамъ и правиламъ, но онъ хочетъ видѣть собственную личность въ своихъ творенiяхъ, въ собственномъ оригинальномъ созданiи. Что касается самихъ искусственныхъ

твореній, то Винкельманъ, описанія котораго показываютъ и здѣсь большую тонкость наблюденія, анализа, указываетъ характеръ египетской скульптуры въ ея главныхъ чертахъ такимъ образомъ (Томъ III кн. 2, гл. 2. ст. 77. § 34): -

«Вообще, у всей фигуры, у всѣхъ ея формъ нѣтъ ни граціи, ни жизненности, которыя проявляются органическими волненіями линій. Контуры неподвижны и представлено мало свободныхъ линій. Поза кажется принужденною и неподвижною. Ноги сжаты одна съ другою; иногда въ стоящихъ фигурахъ онѣ поставлены одна впереди другой, или остаются въ томъ же направленіи и не повертываются наружу; даже у многихъ статуй руки висятъ какъ оцепенѣлыя и неподвижныя, вдоль тѣла, къ которому онѣ привязаны.

Форма рукъ, говоритъ дальше Винкельманъ, принадлежитъ человѣку, который получилъ ихъ отъ натуры довольно хорошими, но самъ испортилъ ихъ, или не заботился объ нихъ. Ноги плоскія и широкія; большіе пальцы почти одинаковой длины, а мизинецъ не загнутъ. Впрочемъ, руки, ногти, пальцы на ногѣ отдѣланы не худо, хотя на пальцахъ и не назначены суставы; также и во всѣхъ другихъ обнаженныхъ частяхъ кости и мускулы обозначены слабо, а нервы и жилы и совсѣмъ не обозначены. Такъ, что въ подробности, не смотря на трудъ артиста и искусное выполненіе не видно той работы, которая одна можетъ дать лицу одушевленіе и жизнь. Напротивъ, колѣна, щиколовки у ногъ и локти съ своими оконечностями натуральны. Фигуры мущины особенно отличаются сухимъ тѣломъ выше поясницы; спины не видно; статуя опирается на колонну изъ того же куска.

Къ этой неподвижности, происходящей почти не отъ неумѣнья артиста, но положенной первоначальнымъ типомъ изображенія боговъ въ ихъ глубокомъ и таин-

ственномъ покоѣ, присоединяется еще отсутствіе положенія и всякаго рода дѣйствія, которыя обнаруживаются въ скульптурѣ положеніемъ рукъ, жестами и выраженіями физіономіи. Если между египетскими представленіями находишь на обелискахъ и стѣнахъ много фигуръ въ позѣ движенія, то это какъ рельефы и, большею частію, рисованные.

Для большей характеристики глаза не погружаются внутрь, какъ въ греческомъ идеалѣ, но лежатъ почти на одной линіи со лбомъ; они плоскіе и косвенные. Брови, рѣсницы, края губъ, обыкновенно означены впалыми линіями, если брови обозначены чертою надъ глазомъ, проходящею до виска и усѣчены угломъ. Значитъ, здѣсь прежде всего недостаетъ выпуклаго лба и чрезъ то удаленія челюстей внутрь, хотя уши поставлены очень высоко, а носъ загнутъ, какъ у обыкновенныхъ натуръ. Челюсти обозначены рѣзко и сильно; подбородокъ всегда отдается назадъ, и не великъ. Ротъ, наглухо сжатый, загибаетъ свои углы больше вверхъ или внизъ; губы отдѣляются одна отъ другой простымъ рубцемъ. Вообще, не только фигуры не имѣютъ свободы и жизненности, но часто голова лишена выразительности и духовности; во всемъ господствуетъ животная натура. Духу проглянуть и показаться въ независимой формѣ—негдѣ.»

Животныя, напротивъ, по суду Винкельмана, отдѣланы съ большимъ разумѣніемъ и различіемъ пріятнымъ, изъ контуровъ, нѣжно обрисованныхъ и изъ частей, которыя отдѣляются сгибающимися сочлененіями. Впрочемъ, если въ человѣческой формѣ духовная жизнь еще не освобождается отъ животнаго типа и не сливается съ чувственнымъ и натуральнымъ, новымъ и свободнымъ образомъ, чтобы произвесть идеалъ, то конечно оттого, что значеніе въ формѣ человѣческой и формѣ животныхъ есть часто символическое; таковъ именно

характеръ этихъ образовъ, представленныхъ скульптурою, гдѣ человѣческія и животныя формы сочетаются въ загадочной смѣси.

Художественныя произведенія такого характера стоятъ слѣд. на той степени, гдѣ еще не обозначенъ промежутокъ, отдѣляющій идею отъ формы. Религіозная идея всегда въ нихъ есть главный предметъ. Дѣло идетъ о томъ, чтобъ заставить понять ее въ ея общности. а не воплотить ее въ личной формѣ—и произвесть наслажденіе, неразлучное съ артистическимъ созерцаніемъ.

Скульптура не порождена геніемъ народа, о которомъ сказали бы, что онъ первый почувствовалъ потребность представленія; потому что въ художественномъ произведеніи для него довольно было найдти *указаніе* того, что находится въ мысли, и при томъ, въ мысли религіозной. Такъ какъ Египтяне не далеки были въ почтеніи и совершенствѣ техническаго выполненія, то можно сказать, что они въ скульптурѣ, собственно, остановились еще въ дѣтствѣ искусства; потому что не успѣли придавать своимъ фигурамъ истины, жизненности и красоты, отличающихъ твореніе свободнаго искусства. Конечно, съ другой стороны, Египтяне не просто составляли разнообразную идею о человѣческихъ и разнообразныхъ формахъ, и чувствовали потребность представлять ихъ себѣ, но дѣйствительно умѣли ихъ схватывать и воспроизводить. Даже умѣли схватывать и воспроизводить ихъ не обезображивая, чисто, и въ точныхъ размѣрахъ, только не давали имъ жизни, какую форма человѣческая имѣетъ уже въ дѣйствительности, ни той высшей жизни, которою можетъ выражаться какое нибудь дѣйствіе, какая нибудь духовная мысль. тогда какъ формировали образы не различныя отъ нихъ. Напротивъ, творенія ихъ показываютъ серьезное безъ жизни, тайну непроницаемую, такъ,

что представляемое лицо должно выказывать не только свою самую глубокую мысль, но и еще какое-то другое значеніе, чуждое для ней. Ограничусь однимъ примѣромъ; такъ часто упоминаемая фигура Изиды, держащей Гора у себя на колѣнахъ. Говоря внѣшнимъ образомъ, положеніе египетской статуи оцепенѣлое, неподвижное, какъ кто-то хорошо сказалъ: не видно ни матери, ни сына. Нѣтъ ни одной черты любви; ничто не показываетъ улыбки, поцѣлуя, однимъ словомъ: ни малѣйшаго какого нибудь выраженія. Это чувственный знакъ какой-то идеи, неспособной ни къ чувствованію, ни къ страстямъ; это не истинное представленіе какого нибудь истиннаго дѣйствія; даже не истинное выраженіе какого нибудь натуральнаго чувствованія. (Курсъ Археологіи, Рауль-Рашета. 1 — 12 урокъ. Парижъ 1822).

Тамъ мы находимъ отдѣленіе идеи отъ вещественности и неспособность слить ихъ вмѣстѣ въ способъ представленія Египтянъ. Духовное ихъ чувство слишкомъ мало живо, чтобы имѣть потребность точнаго представленія, доведеннаго до столь совершеннаго ограниченія, что зритель не чувствуетъ никакой надобности прибавить тамъ что нибудь, но ограничивается чувствомъ и созерцаніемъ, потому что артистъ ничего не скрылъ отъ его мысли. Чтобы не довольствоваться поверхностнымъ указаніемъ, въ искусствѣ требуется, чтобы у человѣка пробудилось высшее сознаніе собственной личности, нежели то, какое имѣли Египтяне, дабы въ созданіяхъ искусства видны были вкусъ, высокій разсудокъ, движеніе, выраженіе и красота.

II. Самосознаніе въ дѣлѣ скульптуры сдѣлалось живымъ только у Грековъ; они изгладили всѣ недостатки этого предшествовавшаго періода египетскаго искусства. Однако, въ этомъ постепенномъ развитіи не надобно дѣлать, такъ сказать, грубаго скачка отъ несовершенствъ

еще символической скульптуры къ совершенству классическаго идеала.

Идеалъ, какъ говорено уже много разъ, долженъ въ своей собственной области, хотя бы стоялъ на высшей степени, разоблачиться отъ недостаковъ, препятствующихъ ему достигать совершенства.

1. Я упомяну здѣсь, какъ о представителяхъ подобныхъ началъ, даже въ кругѣ классической скульптуры, о произведеніяхъ такъ называемой *египетской* школы и древняго *этрусскаго* искусства.

Эти двѣ степени, или эти два стиля поднимаются уже выше пункта, въ которомъ артистъ ограничивается, какъ у Египтянъ, только воспроизведеніемъ формъ, какъ онѣ переданы другими руками, конечно, не противныхъ природѣ, но еще не одушевленныхъ; или въ представленіи довольствуются представить взорамъ фигуру и заставить зрителя самаго отвлечь ея религіозную мысль, эмблему, для пробужденія ея въ его памяти, вмѣсто того, чтобы трудиться такъ, чтобы твореніе показалось его личнымъ понятіемъ и его живымъ твореніемъ.

Но чрезъ то, этотъ предшественникъ классическаго искусства, собственно, не совсѣмъ еще достигъ до своего уровня во первыхъ потому, что является запертымъ въ своей типической формѣ и слѣдовательно въ безжизненности. Если, съ другой стороны, онъ встрѣчаетъ жизнь и движеніе, то это только физическая жизненность, вмѣсто той высшей красоты, гдѣ духовная жизнь сливается съ тѣлесною и гдѣ личныя формы, проявляющія эту гармонію, обязаны вдругъ изгнанію вещественнаго и свободному творчеству генія.

Сначала увѣряли, что произведенія *египетскаго* искусства принадлежали къ греческому искусству; новѣйшія розысканія лучше объяснили дѣло. Въ отношеніи артистическаго представленія, существенная разница

заключается между головой и членами; въ самомъ дѣлѣ, все тѣло, исключая голову, показываетъ, что съ вѣрнѣйшею точностію схвачены и выработаны натуральныя формы. Все, даже до случайностей кожи, перенято и выполнено совершенно въ мраморѣ, съ удивительною ловкостью. Мускулы подвергаются сильнымъ нападкамъ; костистое строеніе тѣла хорошо обрисовано, мускулы сжаты, по причинѣ строгости рисунка и, однако, выработаны съ такимъ знаніемъ человѣческаго тѣла, что фигуры кажутся живыми до обольщенія. Даже, по словамъ Вагнера, кажется играешь и боишься ихъ тронуть.

Напротивъ, въ исполненіи головы, вѣрное представленіе природы почти совсѣмъ оставлено; однообразный очеркъ глаза производится во всѣхъ головахъ, не смотря на разнообразіе дѣйствій характеровъ. Носъ острый, лобъ скашивающійся назадъ, но поднимается свободно и правильно. Глаза, длинно расколотые, стоятъ въ уровень съ головою и косвенно. Закрытый ротъ оканчивается углами вверьхъ. Щеки остаются мягкими, а подбородокъ—крѣпкій и угловатый. Тоже встрѣчается всегда въ формѣ волосъ и складокъ одежды, гдѣ господствуетъ симметрическій порядокъ, замѣчательный также въ позѣ и группировкѣ; тоже и въ уборѣ, представляющемъ частный характеръ. Такое разнообразіе приписывали частію воспроизведенію національныхъ очерковъ, не слишкомъ способному къ красотѣ. Въ объясненіи говорили также, что уваженіе къ древнимъ ввезеннымъ произведеніямъ несовершеннаго искусства совсѣмъ связало руки артистамъ. Это воспроизведеніе первообразнаго типа, не смотря на большую ловкость, развитую тамъ, означаетъ тѣмъ самымъ рабство духа, не умѣющаго быть независимымъ и свободнымъ въ своемъ артистическомъ твореніи.

Наконецъ, позы—также однообразныя, хотя не совсѣмъ оцепенѣлыя, но болѣе грубыя, холодныя, а въ

особенности у атлетовъ, почти похожи на тѣ, съ какими представляютъ мастеровыхъ въ ихъ занятіяхъ, напр. столяровъ со скобелью.

Чтобы получить изъ этого описанія результатъ, можно сказать, что у такихъ произведеній скульптуры, впрочемъ весьма интересныхъ для исторіи искусства, недостаетъ духовнаго одушевленія. Я уже сказалъ во второй главѣ, что духъ выражается только въ лицѣ и позѣ. Другіе члены, конечно означаютъ различныя свойства духа, пола, возраста. Но, собственно говоря, духовная сторона можетъ выражаться только положеніемъ тѣла; а черты лица и поза у атлетовъ, хотя и относительны, именно лишены духа.

Произведенія этрусскаго искусства, поэтичность котораго показываютъ надписи, открываютъ даже подражаніе натурѣ, въ болѣе высокомъ размѣрѣ. Однако, они болѣе свободны въ позѣ и чертахъ лица; иныя приближаются къ вѣрности портрета. Такъ выражается Винкельманъ (Т. III. гл. 2 § 10), говоря о статуѣ человѣка, которая является совершенно портретною и, между прочимъ, касается болѣе поздней эпохи. Это человѣкъ наступательной величины, родъ оратора, лицо высокаго сана. Много у него натуральнаго, непринужденнаго, съ большею опредѣлительностію въ выраженіи и въ позѣ. Было бы странно и замѣчательно, если бы на римской почвѣ идеалъ не былъ туземцемъ и если бы общая прозаическая натура явилась туземною.

2. Скульптура, истинно идеальная, чтобы достичь верха классическаго искусства, должна прежде всего освободиться отъ простаго, первообразнаго типа и уваженія къ формѣ преданій. Такимъ образомъ, должна открыть карьеру артистической свободѣ. Эта свобода достигается въ той мѣрѣ, въ какой артистъ умѣетъ выливать общую идею въ недѣлимую форму и въ то же время поднимать физическія формы до высоты истиннаго выраже-

нія духовнаго смысла чрезъ то мы видимъ, что искусство вдругъ оставляетъ оцепенѣлость и принужденіе, связывавшее его въ началѣ, равно и недостатокъ размѣровъ, отъ котораго идея проходитъ мимо личной формы, обязанной выражать его. Оно пріобрѣтаетъ такую жизненность, по которой тѣлесныя формы теряютъ отвлеченную однообразность заимствованнаго типа и даже натуральную точность до обольщенія. Оно достигаетъ до классической недѣлимости, которая, одушевляя и приводя въ частность общую форму, дѣлаетъ въ то же время совершенно духовное выраженіе изъ дѣйствительнаго, чувственнаго. Этотъ родъ жизненности находится не только въ формѣ, но въ позѣ, движеніи, платьѣ, въ группировкѣ, даже во всѣхъ частяхъ, изложенныхъ выше въ подробности.

Здѣсь тѣсное единство показывается общностью и недѣлимостію, которыя въ отношеніи чувственной формы, какъ духовнаго основанія, должны быть соглашены вмѣстѣ, прежде нежели образуетъ это единство, неразрушимое, составляющее истинное классическое. Но такое тождество представляетъ постепенности въ этомъ развитіи. Въ самомъ дѣлѣ, сначала идеальное приближается еще къ величію и нѣжности, которыя, не открывая себѣ въ личности, въ жизненности, движеніи поддерживаютъ ихъ подъ владычествомъ общаго елемента. Позднѣе, напротивъ, общее теряется болѣе въ недѣлимости и жертвуя ему глубиною, съумѣетъ вознаградить потерянное, только усовершая недѣлимое и чувственное. Такъ, оно падаетъ *изъ высокаго въ граціозное*, отыскивая украшеніе, веселость и прелести граціи, которые льстятъ чувствамъ. Между этими двумя предѣлами находится вторая степень, заставляющая суровость перваго перходить въ болѣе ясную недѣлимость, не думая однако, подобно другому, найдти свою главную цѣль въ граціи.

Третье, въ римскомъ искусствѣ является уже начало

разрушенія классической скульптуры. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь идеалъ, собственно, не есть основаніе понятія. Поэзія духовнаго вдохновенія, внутреннее дыханіе и благородство представленія, совершеннаго въ себѣ, эти характеристическія черты греческой скульптуры изчезаютъ болѣе и болѣе, уступаютъ мѣсто пристрастію къ роду, приближающемуся къ портрету; эта натуральная истина, развивающаяся въ искусствѣ, бросается наружу во всѣ стороны. Но римская скульптура, въ кругѣ ей свойственномъ, получаетъ еще столь высокое мѣсто, что не унижается предъ греческою скульптурою, и недостаетъ у ней развѣ того, что составляетъ истинное превосходство художественнаго произведенія поэзіи, идеала, въ истинномъ смыслѣ слова.

III. Что касается скульптуры *христіанской,* она носитъ въ себѣ начало понятія и способъ представленія несогласныхъ непосредственно съ матеріальнымъ элементомъ и формами скульптуры, развѣ только въ классическомъ идеалѣ, понимаемомъ по выраженію древнихъ и осуществленномъ греческимъ искусствомъ. Въ самомъ дѣлѣ, романтическое искусство, какъ мы видѣли его во второй части, адресуется существенно къ душѣ, удалившейся въ себя изъ внѣшняго міра, и къ духовной субъективности сосредоточенной въ себѣ самой; *субъективность,* конечно, является въ внутренности, но позволяетъ ей дѣйствовать по своему частному бытію, не принуждая ее сливаться съ внутреннимъ и духовнымъ, какъ требуетъ того классическій идеалъ. Страданія, мученія тѣла и покаяніе, смерть и воскресеніе, личность духовно-субъективная, мистическая глубина, любовь, порывы сердца и движенія души, это собственное основаніе, на которомъ дѣйствуетъ религіозное воображеніе романтическаго искусства, нисколько не составляетъ предмета, которому простая форма, физическая въ себѣ, своими тремя размѣрами протяженія, однимъ словомъ мате-

рія въ своей чувственной вещественности, неидеализированной, не можетъ составить элемента и матеріаловъ, которые были бы имъ совершенно свойственны. Слѣдовательно, скульптура въ романтическомъ искусствѣ не составляетъ основной черты, къ которой бы присоединялись всѣ другія искусства и вся жизнь; она уступаетъ это живописи и музыкѣ какъ искусствамъ, болѣе способнымъ выражать чувствованіе души и въ тоже время представлять частности внѣшней свободной формы, избавившейся отъ своей духовной зависимости. Правда, мы находимъ и въ христіанской эпохѣ, что скульптура западная занимается очень разнообразно произведеніями изъ дерева, мрамора, мѣди, серебра, золота и частію даже съ большимъ искусствомъ. Однако она не есть искусство, которое, какъ въ греческой скульптурѣ, воздвигаетъ истинный образъ, приличный божеству. Религіозная романтическая скульптура остается архитектурнымъ украшеніемъ, не такъ какъ греческая. Изображеніе ея большею частію ставятъ въ нишахъ, на башенкахъ, на контрофорсахъ или на порталяхъ церковныхъ, между тѣмъ какъ Рожденіе, Крещеніе, исторія Страданій и Воскресеніе и много другихъ событій изъ жизни Іисуса Христа, великія картины Страшнаго Суда и пр. по множеству дѣйствій и лицъ представляются рельефно на воротахъ, на стѣнахъ церквей, на хорахъ и пр. И они много приближаются къ разряду арабесковъ. Вообще, здѣсь, по причинѣ духовной мысли, выраженіе которой преобладаетъ, вся скульптура заключаетъ начало, присвоенное живописи гораздо на высшей степени, нежели сколько дано идеальной пластикѣ; съ другой стороны, она владѣетъ болѣе чертами общей жизни и чрезъ то сближается съ портретомъ, нежели съ экземпляромъ живописи и не удаляется отъ религіозныхъ представленій. Такъ, человѣкъ съ гусями на нюренбергскомъ рынкѣ, расхваленный Гете и Мейеромъ, есть слу-

га фермы, который несетъ въ каждой рукѣ по гусю. Представленіе самое живое, исполненное на мѣди (мраморъ здѣсь не годился бы). Многія скульптурныя произведенія, находящіяся въ сенъ-Себальдѣ и во многихъ другихъ церквахъ, особенно эпоха до Петра Вишера, представляющая религіозные предметы, извлеченные напр. изъ исторіи страданій, очень ясно представляютъ этотъ родъ частностей фигуры и выраженія, мины и жесты, главнымъ образомъ въ различныхъ постепенностяхъ страданія.

Таже романтическая скульптура, часто позволяющая себѣ большую вольность, остается обыкновенно вѣрна собственному началу пластики, если опять соединяется съ скульптурою Грековъ. Тогда она или занимается древними предметами, въ смыслѣ древнихъ, или выполняетъ статуи героевъ и царей, даже портреты по законамъ скульптуры и старается такимъ образомъ приблизиться къ древнему. Такъ поступаютъ и теперь. Однако скульптура умѣла создать отличныя произведенія, даже въ области религіозныхъ предметовъ. Здѣсь довольно привести въ примѣръ Микель-Анджело. Въ королевской коллекціи въ Берлинѣ находится отлитая копія Снятія со Креста, которой не льзя довольно надивиться. Также изображеніе Пресвятой Дѣвы въ Брюггѣ есть превосходное произведеніе, хотя и не признаютъ его подлиннымъ. Но я болѣе былъ очарованъ гробницею графа Нэссау въ Бредѣ. Графъ, въ натуральный ростъ, рядомъ съ женою лежитъ на черномъ мраморномъ столѣ. По угламъ стоятъ статуи: Регула, Аннибала, Цезаря и какого-то римскаго воина въ наклоненномъ положеніи. На головѣ держатъ они такой же черный столъ. Всего интереснѣе характеръ Цезаря, представленный Микель-Анджело. Впрочемъ, въ религіозныхъ предметахъ требовался геній, могущество, воображеніе, энергія, глубина, смѣлость, искусство такого артиста, чтобы

развивая столь великую творческую оригинальность можно было сочетать классическое начало древнихъ съ одушевленіемъ, характеризующимъ романтику. Опять скажу: развитіе христіанскаго чувства, въ которомъ мысль и религіозное воображеніе доведены до своей высшей степени, неблагопріятно формѣ идеала, составляющаго первое и высшее назначеніе скульптуры.

Отсюда мы можемъ совершить переходъ скульптуры къ другому артистическому началу понятія и представленія, которое для осуществленія своего имѣетъ нужду и въ другихъ чувственныхъ матеріалахъ. Въ классической скульптурѣ, объективная недѣлимость, *субстанціальная*, въ человѣческой формѣ, составляла центръ и поставляла человѣческую форму на такой высотѣ, которая поддерживала ее независимою, какъ простую красоту формы и сохраняла ее для представленія божественной натуры. Но тогда также человѣкъ, являющійся таковымъ по основанію и формѣ, не есть человѣкъ полный, конкретный. Въ древней скульптурѣ, *атропоморфизмъ* искусства остается неконченнымъ. Ему недостаетъ не только человѣчества въ его объективной *общности*, и въ то же время тождественной съ началомъ *отрѣшенной личности*, но человѣческой натуры, какъ обыкновенно называютъ ее, момента *субъективной личности*, слабости человѣческой, случайной, частной, произвольной стороны воли, потребности физической природы страстей и пр. момента, который долженъ быть включенъ въ эту общность, дабы *недѣлимость* вся вполнѣ, субъектъ въ своей цѣлой сферѣ и въ безпредѣльномъ кругѣ своего дѣйствительнаго бытія могли явиться началомъ содержанія и способомъ представленія.

Въ классической скульптурѣ одинъ изъ этихъ моментовъ, человѣческій елементъ, представляется своею натуральною непосредственною стороною только частію въ животныхъ и въ представленіяхъ, на половину жи-

вотныхъ, въ сатирахъ, фавнахъ и проч., не достигая до умнаго сознанія и не будучи принимаемъ тамъ, какъ что либо враждебное. Съ другой стороны, эта скульптура сама по себѣ не выходитъ въ моментъ частности и стремленія во внѣшнее, развѣ въ граціозномъ стилѣ; тогда она предается тысячи шуткамъ и капризамъ какъ самая древняя пластика. Однако, начала, глубины и безпредѣльности души, таинственнаго соединенія души съ отрѣшеннымъ существомъ, духовнаго соединенія человѣка, человѣчества съ Богомъ у него совершенно нѣтъ. Христіанская скульптура представляетъ также сюжеты, которые по этому началу могутъ входить въ искусства, но именно образъ его артистическаго представленія показываетъ, что скульптура недостаточна для выраженія этихъ идей; и такъ, надобно призвать на помощь другія искусства, чтобы достичь того, къ чему неспособна скульптура. Такъ какъ эти новыя искусства лучше соотвѣтствуютъ романтической формѣ, то въ совокупности можемъ ихъ назвать *романтическими* искусствами.

ТРЕТЬЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

РОМАНТИЧЕСКІЯ ИСКУССТВА ВООБЩЕ.

Общій переходъ отъ скульптуры къ другимъ искусствамъ производится, какъ мы видѣли, началомъ *субъективности*, которая проявляется въ основаніи и формѣ представленія. Субъективность есть идея духа, сознающаго себя, оставляющаго внѣшній міръ, чтобы обратиться въ себя и жить внутренно. Слѣдовательно, духъ перестаетъ образовать нерушимое единство съ тѣломъ. Результатъ этого перехода есть въ то же время разстройство этого единства, отдѣленіе началъ, которыя въ объективномъ единствѣ скульптуры, въ фокусѣ покоя, тишины и совершенной независимости, характеризующихъ его, содержатся одинъ въ другомъ и слиты вмѣстѣ. Мы можемъ разсматривать это отдѣленіе съ двухъ сторонъ. Въ самомъ дѣлѣ, съ одной стороны, по отношенію основанія представленія скульптура соединяла субстанціальный елементъ съ недѣлимостію, еще не обратившеюся на себя, какъ субъектъ, а чрезъ то она представляла какое-то *объективное* единство въ томъ смыслѣ, если слово объективность значитъ вѣчное въ себѣ, неизмѣняемое, истинное, субстанціальное, непод-

лежащее личному произволу и капризу. Съ другой стороны, скульптура ограничилась сліяніемъ этого духовнаго начала съ тѣлесною жизнію, какъ съ своею жизнію и своею сущностію и произвела чрезъ то какое-то новое *объективное* единство, въ томъ смыслѣ, когда объективность означаетъ внѣшнюю реальность, съ тѣмъ, что есть что-то внутреннее и предметъ созерцанія. Теперь, если отдѣляются эти стороны, которыя скульптура успѣла соединить въ первый разъ, то духъ сосредоточивается самъ въ себѣ. Онъ не только отрѣшается отъ внѣшняго міра, отъ натуры вообще, во всемъ, что въ душѣ относится къ тѣлу, но и въ своей области не остается уже заключеннымъ въ простую субстанціальную недѣлимость. Его субстанціальная и объективная природа отдѣляется отъ живой недѣлимости, субъективной собственно; такъ что всѣ эти элементы, до сего времени слитые въ единство, отдѣляются и становятся свободными. И такъ, искусство должно формировать ихъ въ этой свободѣ.

1. Если мы разсмотримъ сначала основаніе представленія, то имѣемъ съ одной стороны субстанцію духа, міръ истины и вѣчности, *божественное*, но которое здѣсь, сообразно началу субъективности понятно и осуществлено искусствомъ какъ субъектъ, какъ личность, какъ отрѣшенное, познающее себя въ своей безконечной духовности, однимъ словомъ, какъ Богъ въ духѣ и истинѣ.

Въ противоположности съ нимъ является мірская и *человѣческая* субъективность, которая, не будучи уже соединена съ субстанціальнымъ началомъ духа, можетъ развиваться по своей частности, чисто человѣческой; сдѣлать такимъ образомъ доступнымъ искусству все человѣческое сердце и всю совокупность явленій человѣческаго бытія.

Но есть пунктъ, гдѣ соединяются обѣ стороны, именно, начало *субъективности*, общее имъ обоимъ; слѣдовательно, отрѣшенное начало является тѣмъ лучше, какъ живой субъектъ, дѣйствительный и человѣческій, въ формѣ человѣческой личности, которая въ своей духовной натурѣ дѣлаетъ живою и осуществляетъ въ себѣ субстанцію, отрѣшенную истину, божественный духъ. А новое единство, получаемое такимъ образомъ, не носитъ характера этого перваго непосредственнаго единства такого, какимъ представляетъ его скульптура; это есть характеръ соединенія, гармоніи, которая открывается существенно какъ результатъ примиренія противуположныхъ началъ и которая сообразно своей сущности можетъ совершенно проявляться только во внутреннемъ мірѣ души и въ области духа.

Другими словами, если идеалъ языческой скульптуры представляетъ божественныя начала въ недѣлимой и тѣлесной формѣ чувственно и видимо, то христіанскій спиритуализмъ оставляетъ эту форму и удаляется въ себя. Но духъ, не иначе можетъ представить себѣ сущность духовнаго бытія какъ духъ и въ тоже время какъ субъектъ. Тѣмъ онъ сохраняетъ начало духовнаго единенія недѣлимой души съ Богомъ. Впрочемъ, человѣкъ, какъ недѣлимое существо, имѣетъ также свое натуральное и случайное бытіе, и болѣе или менѣе обширный или тѣсный кругъ земныхъ интересовъ, потребностей, намѣреній и привязанностей, въ которыхъ онъ можетъ удовлетворять себѣ и довольствовать себя; также онъ можетъ поглощать ихъ въ идеѣ о Богѣ и въ единствѣ души съ Богомъ.

II. По отношенію къ предметамъ, касающимся внѣшней стороны представленія, они также независимы въ своей частности и имѣютъ право на эту независимость, потому, что начало субъективности не позволяетъ этого совершеннаго слiянія основанія съ внѣшнею формою,

проникнутою во всѣхъ своихъ частяхъ и во всѣхъ отношеніяхъ. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь субъективность, именно, есть духъ, существующій самъ для себя, оставившій вещественный міръ, чтобы жить въ мірѣ идеальномъ, въ чувствованіи, въ мірѣ души, въ созерцаніи. Это духовное начало безъ сомнѣнія проявляется во внѣшней формѣ, но такъ, что внѣшняя форма сама показываетъ, что онъ есть только внѣшнее явленіе субъекта, существующаго совершенно независимо и для себя. И такъ, прочная связь, соединявшая въ классической скульптурѣ тѣлесное съ духовнымъ, не нарушена до той степени, чтобы показывать здѣсь совершенное отсутствіе отношенія. Но она такъ слаба, что два предѣла, ходя одинъ ничего не значитъ безъ другаго, сохраняютъ въ этомъ соотвѣтствіи свою свободу, одинъ передъ другимъ, или, когда происходитъ дѣйствительно болѣе тѣсное соединеніе, то духовность есть центральный свѣтящійся пунктъ. Внутреннее открывается и господствуетъ въ своемъ согласіи съ внѣшнимъ. Слѣдовательно, по причинѣ этой зависимости объективнаго и вещественнаго начала, сдѣлавшейся относительно большею, здѣсь найдетъ свое мѣсто представленіе внѣшней натуры и ея самыхъ частныхъ недѣлимыхъ предметовъ.

По крайней мѣрѣ, не смотря на вѣрность представленія, они и въ этомъ случаѣ должны явно быть отраженіемъ духовнаго елемента, сдѣлаться видимыми, въ слѣдствіе артистическаго своего осуществленія, участіемъ духа, жизненностію понятія, душею, проницающею до послѣднихъ границъ внѣшняго міра, и показать такимъ образомъ присутствіе внутренняго и идеальнаго начала. И такъ, вообще, начало субъективности влечетъ за собою необходимость, съ одной стороны, оставить натуральное единство духа съ своею тѣлесною формою, стать больше или меньше въ противуположность съ нею, дабы дать просторъ внутреннему и возвысить его надъ

внѣшнимъ; съ другой стороны, открыть свободную карьеру представленію частнаго и разнообразнаго начала вещей, покровительствовать отдѣленію и развитію чувственнаго и духовнаго начала.

III. Это совсѣмъ не новое начало, которое должно имѣть силу въ чувственныхъ матеріалахъ, употребляемыхъ искусствомъ для своихъ новыхъ представленій.

1. Матеріалы были сами матерія, тяжелая масса, въ цѣлости своего протяженнаго бытія и въ отвлеченности своей формы, какъ простая *форма*. Теперь, если въ этомъ матеріальномъ началѣ является субъективное начало, душа, удалившаяся въ себя, полная собою; то она должна будетъ съ одной стороны отбросить протяженіе со всѣми его раздѣленіями, преобразовать свое дѣйствительное бытіе въ противоположное себѣ, въ явленіе (призракъ) сотворенное духомъ. Съ другой стороны, она должна также вдругъ въ интересѣ формы и въ интересѣ своего видимаго явленія выставить во всей его частности явленіе, требуемое этимъ новымъ основаніемъ. Однако, искусство должно еще дѣйствовать здѣсь въ видимомъ и чувственномъ. Ибо, если въ силу своего предшествующаго развитія, внутреннее его начало должно быть понимаемо какъ созерцательное движеніе духа, обращающагося къ самому себѣ, то оно происходитъ отъ внѣшняго и тѣлеснаго. А это возвращеніе можетъ выразиться на первой степени развитія, только въ объективной реальности природы и въ тѣлесной формѣ, облекающей духъ.

И такъ, первое изъ романтическихъ искусствъ должно представить еще указаннымъ образомъ свое содержаніе въ чертахъ человѣческой формы и совокупностію натуральныхъ формъ вообще, не останавливаясь на чувственной и отвлеченной матеріальности скульптуры. Рѣшить эту задачу назначена *живопись*.

2. Но какъ въ живописи совершенное вліяніе духовнаго и тѣлеснаго, подобно какъ въ скульптурѣ, не составляетъ фундаментальнаго типа, а напротивъ всюду видна сосредоточенность духа, то протяженное и видимое явленіе не представляется уже средствомъ выраженія, истинно сообразнымъ съ этою внутреннею субъективностію духа. Слѣдовательно, искусство оставляетъ способы представленія, употребляемые имъ доселѣ и вмѣсто фигуръ, раздѣляющихся въ пространствѣ, овладѣваетъ звуками, гармоническими во времени, которые потрясаютъ ухо и звучатъ въ немъ. Ибо звукъ, уже потому, что обязанъ идеальнымъ и минутнымъ своимъ бытіемъ только тому, что противополагаетъ себя протяженной матеріи, соотвѣтствуетъ душѣ, которая объемлетъ себя въ своей субъективной внутренности, какъ *чувствованіе*. Рядомъ звуковъ душа выражаетъ всѣ самыя внутреннія чувствованія, происходящія въ ней. Изъ этого начала представленія раждается второе искусство—*музыка*.

3. Впрочемъ, по этому самому музыка становится на противуположной сторонѣ. Въ противоположность съ искусствами живописи она останавливается на отсутствіи всякой формы и въ отношеніи мысли, и въ отношеніи физическаго елемента, или своего образа выраженія. Но искусство, чтобы соотвѣтствовать вполнѣ своей идеѣ, призвано открывать не только внутренность души въ глубинѣ внѣшняго міра. Теперь, если искусство оставило проявленіе духа въ дѣйствительной и видимой формѣ объективности, чтобы возвратиться къ внутреннему чувствованію, то чувственная стихія, къ которой оно снова обращается, не можетъ уже быть дѣйствительнымъ образомъ, но какимъ-то простымъ чувственнымъ феноменомъ, зачатымъ и формированнымъ внутреннею мыслію, воображеніемъ и чувствомъ. Чтобы представить ихъ, то есть, сообщить духу мысль духа,

творящаго въ собственной области, искусство должно употреблять чувственнымъ орудіемъ своего проявленія только простое средство сообщенія, слѣдовательно, додольствоваться какимъ нибудь знакомъ хотя бы и не имѣющимъ смысла. *Поэзія*, искусство слова, соотвѣтствуетъ этому взгляду и, какъ духъ, даетъ понять духу посредствомъ языка все, что кроется въ немъ, такъ и искусство ввѣряетъ свои произведенія слову, сформированному для какого нибудь артистическаго органа. Въ тоже время поэзія, по своей возможности развивать *полноту* мысли въ собственномъ своемъ елементѣ, есть *всемірное* искусство, какъ принадлежащее равно всѣмъ формамъ искусства и останавливающееся только тамъ, гдѣ духъ въ своихъ высшихъ понятіяхъ, имѣя только темное сознаніе о собственныхъ мысляхъ, не иначе можетъ ихъ представить себѣ, какъ въ символическихъ формахъ внѣшней природы.

ПЕРВАЯ ГЛАВА.

ЖИВОПИСЬ.

Введеніе и раздѣленіе.

Предметъ самый приличный скульптурѣ есть характеръ, поглощенный въ себя, въ своемъ покоѣ, исполненномъ силы и тишины, у котораго духовная недѣлимость вся проявляется въ тѣлесной формѣ, совершенно ею проникнутой и такъ, что чувственная матерія, представляющая это воплощеніе духа, соглашается съ нимъ только въ отношеніи самой формы. Пунктъ внутренней

субъективности, жизненность чувствованія, душа самой личной чувствительности не открыли еще въ фигурѣ, не имѣющей взгляда, мысли сосредоточенной въ себѣ, не произвели того духовнаго движенія, въ силу котораго лицо отличаетъ свое нравственное бытіе отъ бытія внѣшняго міра. Вотъ почему творенія древней скульптуры оставляютъ насъ отчасти холодными. Мы не долго останавливаемся на этомъ зрѣлищѣ, а если и такъ, то чтобы изучить только утонченныя частности формы и ея подробностей. Не надобно сердиться на большинство людей, не интересующихся высокими твореніями скульптуры, по ихъ достоинству. Сперва надобно выучиться цѣнить ихъ. Такъ, или съ перваго взгляда мы не испытываемъ ничего привлекательнаго, или общій характеръ совокупности тотчасъ открывается и впрочемъ надобно еще искать въ послѣдствіи, что̀ для насъ можетъ быть еще интереснѣе. Но наслажденіе можетъ родиться только изъ науки, изъ разсужденія, отъ образованности, отъ частныхъ наблюденій и не есть непосредственная цѣль искусства. Притомъ, въ артистическомъ наслажденіи, доставляемомъ намъ въ этомъ родѣ, всегда остается потребность, неудовлетворимая произведеніями древней скульптуры, именно: видѣть какъ характеръ развивается, приходитъ въ движеніе, во внѣшнія дѣйствія, какъ переходитъ въ частность въ опредѣленіи, на которомъ сосредоточивается душа. Слѣдовательно, въ живописи мы болѣе находимся у себя. Въ самомъ дѣлѣ, здѣсь, въ первый разъ, начало личности конечной, а въ себѣ безконечной, начало нашего собственнаго бытія и нашей жизни пролагаетъ себѣ дорогу, и въ ея картинахъ мы видимъ то, что движется и что дѣйствуетъ въ насъ.

Богъ скульптуры остается простымъ предметомъ чувственнаго созерцанія. Въ живописи, напротивъ, божественное начало является живымъ субъектомъ, духов-

нымъ, низходящимъ въ общество вѣрныхъ, дающимъ каждому возможность жить съ нимъ въ единеніи и примиреніи духовномъ. Оно не неподвижное лицо, прикованное къ своему подножію, какъ въ скульптурѣ, но есть божественный духъ, обитающій и дѣйствующій въ церкви. А если по этому началу тѣлесныя и придаточныя внѣшнія формы должны гармонировать съ духомъ, то духъ тѣмъ глубже долженъ отличать себя отъ нихъ. Кромѣ того, уже потому, что характеръ объясняется больше, что человѣкъ соблюдаетъ свою независимость въ присутствіи Бога, натуры и другихъ людей, что устроивается самое тѣсное и самое твердое отношеніе Бога къ религіозному обществу, человѣка, какъ недѣлимаго къ Богу, — къ окружающей натурѣ и наконецъ къ безконечному разнообразію нуждѣ страстей, интересовъ и дѣйствій дѣйствительной жизни,— уже потому въ этотъ кругъ входитъ всякое движеніе и жизненность, которую скульптура должна удалить и по натурѣ своего сюжета и по своимъ средствамъ выраженія. Тогда въ область искусства вводится безчисленность предметовъ и множество средствъ представленія, которыхъ у него доселѣ не было. И такъ, начало субъективности въ тоже время есть начало приведенія въ частность, и отличіе и начало примиренія и соединенія. Равнымъ образомъ, живопись въ одномъ и томъ же произведеніи искусства соединяетъ то, что̀ принадлежало двумъ различнымъ искусствамъ: внѣшнюю обстановку, которую архитектура устроивала артистически и человѣческую форму представленную скульптурою.

Живопись ставитъ свои фигуры среди внѣшней природы, которую творитъ въ томъ же смыслѣ, или среди архитектурной обстановки. По чувствованію, по душѣ понятія она умѣетъ также изъ этихъ внѣшнихъ предметовъ совтавлять отраженіе духа въ тоже время, какъ

ставитъ ихъ въ отношенія и въ гармонію съ выраженіемъ фигуръ, движущихся въ ея картинахъ.

Такова причина новаго елемента, который живопись прибавляетъ къ способамъ артистическаго представленія изучаемымъ нами доселѣ.

Теперь, если спросимъ, какъ намъ поступать въ дальнѣйшихъ изслѣдованіяхъ, то постановимъ слѣдующее раздѣленіе:

Сначала, мы должны изучить общій характеръ, который должна представить живопись по силѣ своей идеи въ томъ, что касается ея собственнаго основанія; далѣе, физическіе матеріалы, приличные этому содержанію; наконецъ техническое выполненіе какъ слѣдствіе ихъ.

Во вторыхъ, надобно развить частные характеры, находящіеся въ самомъ основаніи представленія и въ предметахъ усвоенныхъ живописью; въ тоже время какъ можно точнѣе обозначить способы понятія композиціи и колорита въ живописи.

Въ третьихъ, эти частные характеры даютъ начало различнымъ школамъ, которыя, какъ въ другихъ искусствахъ, имѣютъ здѣсь свои степени историческаго развитія.

I. Общій характеръ живописи.

Мы поставили существеннымъ началомъ живописи внутреннюю субъективность, душу, которая въ жизненности своихъ чувствованій, своихъ представленій и дѣйствій, обнимаетъ вдругъ и небо и землю, развивается во множествѣ положеній и проявляется такимъ образомъ въ тѣлесныхъ формахъ. Это заставило насъ помѣстить центръ живописи въ романтическомъ родѣ. Можно бы возразить, что у древнихъ встрѣчаются отличные живописцы, которые въ этомъ искусствѣ стали выше

нежели въ скульптурѣ т. е. достигли совершенства; что и кромѣ Грековъ другіе народы напр. Китайцы, Индѣйцы, Египтяне прославились живописью. Но не объ этомъ дѣло. Взявши только емпирическую сторону нельзя отвергать, что то или другое произведено тѣмъ или другимъ способомъ, тою или другою націей въ разныя эпохи. Но есть вопросъ поглубже, именно: каково было начало живописи, какія средства его представленія? и тѣмъ опредѣлить какое основаніе по самой натурѣ точно согласно съ этимъ началомъ прекрасной формы и съ его способомъ представленія; такъ что эта форма въ свою очередь вполнѣ соотвѣтствуетъ своему содержанію. Отъ живописи древнихъ уцѣлѣло не много остатковъ картинъ, о которыхъ не знаемъ, были ли онѣ самыми лучшими въ древности и точно ли принадлежали знаменитѣйшимъ артистамъ своего времени. Но мы должны удивляться тонкости вкуса, выбору предметовъ и смѣтливости въ группировкѣ, легкости въ выполненіи и свѣжести красокъ; а эти достоинства конечно въ высшей степени принадлежатъ первоначально образцамъ, по которымъ исполнена напр. стѣнная живопись въ такъ называемомъ домѣ «трагическаго поэта въ Помпеи». Отъ такихъ артистовъ почти ничто не дошло до насъ. Но какъ ни превосходны могли быть эти первоначальныя картины, можно утверждать что не смотря на недоступную прелесть своихъ скульптуръ, онѣ не могли довести живопись до степени развитія, какой достигла она въ христіанскую эпоху среднихъ вѣковъ, особенно въ XVI или XVII вѣкѣ. Эта низшая степень живописи въ сравненіи съ скульптурою у древнихъ понятна сама по себѣ, потому что, собственно говоря, начало греческой мысли болѣе согласно съ началомъ скульптуры, нежели съ началомъ всякаго другаго искусства. Но въ искусствѣ духовное основаніе не терпитъ отдѣленія отъ образа представленія. И такъ, если спросятъ: почему жи-

вопись по основанію романтическаго искусства достигла истинной своей высоты? Отвѣчаемъ потому, что внутреннія чувства, счастіе и страданіе души были въ ней глубже и требовали болѣе живаго, духовнаго одушевленія. Вотъ что открыло дорогу высшему совершенству живописи и что сдѣлало необходимымъ это совершенство.

Довольно припомнить опять что сказалъ Рауль-Рашетъ объ изображеніи Изиды, держащей Гора на колѣнахъ. Предметъ въ своей общности простой: мать съ сыномъ. Но Изида египетская, представляемая въ такомъ положеніи на барельефахъ, не имѣетъ ничего материнскаго, никакой нѣжности, никакой черты души, никакого чувствованія. А что показалъ намъ Рафаель, что показали намъ другіе итальянскіе артисты въ изображеніи Мадонны съ младенцемъ Іисусомъ? Какое глубокое чувствованіе, какая духовная жизнь, какое внутреннее богатство, и возвышенность и грація! какъ въ каждой чертѣ намъ говорятъ движенія человѣческаго сердца, проникнутыя божественнымъ духомъ! въ какихъ разныхъ формахъ и положеніяхъ часто представлялся этотъ одинъ сюжетъ тѣми же и другими артистами! Мать и Чистая Дѣва, красота тѣла и души, благородство и грація представляются какъ главный характеръ выраженія. Однако, превосходство таланта артистовъ вездѣ открывается не физическою красотою формы, а духовнымъ одушевленіемъ. Вотъ что составляетъ превосходство составленія. Греческое искусство безъ сомнѣнія далеко опередило египетское и равно брало предметомъ своимъ выраженіе чувствъ человѣческой души; но внутренній характеръ и глубина чувствованія, находящіяся въ способѣ представленія христіанской мысли, — этого оно неспособно было достичь. Также по общему своему характеру, оно почти нисколько не искало этого рода одушевленія. Напримѣръ Фавнъ, держащій на своихъ рукахъ юнаго Бахуса, имѣетъ, какъ я часто говорилъ,

кроткое, любезное лицо; таковы и нимфы, ухаживающія за юнымъ Бахусомъ, какъ видимъ на небольшомъ геммѣ. Здѣсь представляется намъ чувствованіе, подобное наивной любви безъ желанія, безъ искательства. Но какъ нѣтъ здѣсь материнскаго чувства, то и выраженіе не имѣетъ той сосредоточенности, той глубины души, какую мы встрѣчаемъ въ христіанскихъ изображеніяхъ. Конечно, древніе могли дѣлать превосходные портреты. Но ихъ манера олицетворять предметы ли природы или состоянія человѣческія или божественныя не позволяло имъ въ живописи достигать одухотворенія, столь же глубокаго, какимъ отличается христіанская живопись.

Должна ли живопись требовать этого болѣе объективнаго способа одушевленія? Это зависитъ отъ матеріаловъ, изъ которыхъ она работаетъ. Въ самомъ дѣлѣ, чувственный елементъ, въ которомъ она движется, есть поверхность и формы, производимыя красками, а эти формы должны преобразовать предметы въ артистическій видимый предметъ, поставленный самимъ духомъ на мѣсто дѣйствительности. А изъ натуры этого физическаго средства видно, что внѣшность въ своемъ дѣйствительномъ бытіи, хотя бы одушевленная духомъ, не должна уже сохранять своей важности. Напротивъ, она въ своей дѣйствительности, именно должна низойти на уровень простой наружности внутренняго духа, который желаетъ быть созерцаемъ въ себѣ и для себя, какъ духъ. Если мы хотимъ взглянуть на предметъ глубже, то это оставленіе цѣлой формы пластической не имѣетъ другаго смысла. Именно, самая внутренняя часть духа желаетъ выражаться такою въ отраженіи внѣшнихъ формъ. Потомъ, поверхность, на которой живопись выставляетъ свои предметы, сама уже ведетъ къ учрежденію между ними отношеній и взаимностей.

Краска, съ своей стороны, приводящая въ частность эту видимую наружность, требуетъ, что бы и внутреннее начало также приходило въ частность. Но оно можетъ проявиться на столько, на сколько выраженіе, положенія и дѣйствія представляютъ болѣе опредѣленный характеръ. Отсюда происходитъ потребность многообразія движенія, одушевленной жизни и во внутреннемъ и во внѣшнемъ. Но это начало сосредоточенія души, которое, допуская въ свое внѣшнее проявленіе разнообразіе видимыхъ предметовъ, отдѣляется отъ нихъ только для того, что бы обратиться въ себя, и это начало мы видѣли въ романтическомъ искусствѣ. Слѣдовательно, только въ основаніи и способѣ представленія, приличнаго этому послѣднему, живопись находитъ предметъ, истинно свой. И на оборотъ, мы можемъ сказать, что если романтическое искусство при желаніи идти къ своимъ твореніямъ должно искать матеріаловъ согласныхъ съ его идеями, то находитъ ихъ сначала въ живописи. Живопись, въ свою очередь, остается болѣе или менѣе несовершенною для всѣхъ другихъ предметовъ или понятій, не входящихъ въ эту область. И такъ, если внѣ христіанской живописи есть еще живопись восточная, греческая и римская, то все же развитіе, полученное этимъ искусствомъ въ границахъ романтическаго міра, составляетъ изъ него свой центральный пунктъ. Мы можемъ говорить о живописи Восточной и Греческой столько, сколько должны мы были говорить о христіанской скульптурѣ, въ скульптурѣ, пустившей свои корни въ классичечкій идеалъ и тамъ достигшей своей истинной высоты. Другими словами, живопись только въ романтическомъ искусствѣ находитъ основаніе, которое вполнѣ соотвѣтствуетъ ея средствамъ и ея формамъ, а слѣдовательно, она научается развивать и истощать всѣ свои пособія только занимаясь подобными сюжетами.

Если мы глубже проникнемъ въ этотъ вопросъ не удаляясь отъ его общности, то въ отношеніи *основанія, физическаго елемента* и *способа* артистическаго *выполненія* находимъ слѣдующее:

1. Основная идея, характеризующая основаніе живописи есть, какъ мы видѣли, субъективность, обращенная на себя.

Въ семъ случаѣ недѣлимость, тамъ, гдѣ дѣло идетъ о внутренней сторонѣ, не можетъ совершенно поглощаться въ общее и субстанціальное. Напротивъ, она должна показать, какъ она понимаетъ каждый частный предметъ личнымъ образомъ, какъ увлекается имъ и выражается въ немъ, открываетъ въ немъ собственную жизненность своего духа и своей чувствительности. Съ другой стороны, внѣшняя форма въ скульптурѣ не можетъ являться вполнѣ подъ владычествомъ внутренней недѣлимости. Потому что, если субъективность проникаетъ внѣшнее какъ предметъ, усвоенный ея проявленіемъ, то все же она есть тождество, которое отрѣшается отъ ней, чтобы обратиться на себя и которое въ силу этого внутренняго сосредоточенія равнодушна къ нему и даетъ ему полную свободу. Слѣдовательно, какъ въ духовной сторонѣ основанія живописи недѣлимый елементъ субъективности вмѣсто того, чтобы непосредственно тождествоваться съ субстанціею и общностію обращается на себя до той степени, что достигаетъ послѣдняго пункта разумной дѣятельности, также и во внѣшней сторонѣ формы пластическаго вліянія частнаго и общаго, уступаетъ мѣсто господству недѣлимаго и въ то же время случайнаго и безразличнаго; точно также какъ въ дѣйствительномъ мірѣ случайное есть господствующій характеръ всѣхъ феноменовъ.

Второй пунктъ касается протяженія, какимъ живопись обязана своему началу, въ отношеніи предметовъ, которые должны представлять.

Сначала, свободная субъективность оставляетъ совокупности предметовъ природы и всѣмъ сферамъ человѣческой дѣятельности ихъ независимое бытіе. Но съ другой стороны, она можетъ предаваться всѣмъ видамъ частностей и составлять изъ нихъ основаніе самого сюжета. Еще болѣе, она показываетъ себя конкретною и живою, только вступая въ конкретную реальность. Оттого живописцу становится возможнымъ допустить въ область своихъ представленій множество предметовъ, остающихся недоступными скульптурѣ. Здѣсь все находитъ свое мѣсто, цѣлый кругъ религіознаго міра, всѣ картины неба и ада, исторія І. Христа и учениковъ Его, святыхъ и проч. сцены природы и человѣческой жизни, даже до самыхъ мимолетныхъ случаевъ въ положеніяхъ и характерахъ. Потому что субъективности принадлежитъ также все, что есть частнаго, произвольнаго и случайнаго въ интересахъ и потребностяхъ жизни, которыя ей, слѣдовательно, должны представиться въ понятіяхъ артиста.

Къ этому присоединяется также третья сторона т. е. живопись овладѣваетъ *чувствованіемъ*, какъ сюжетомъ въ своихъ представленіяхъ. Въ самомъ дѣлѣ, что живетъ въ основаніи души, то представляетъ субъективный характеръ, хотя бы чувствованіе относилось къ чему нибудь объективному и отрѣшенному. И точно, чувствованія сердца человѣческаго могутъ обнимать общее, но какъ чувства они не удерживаютъ этого характера общности; они являются въ формѣ *я*, которое какъ опредѣленный предметъ, понимаетъ себя тронутымъ такъ или иначе. Чтобы возвратить чувству его характеръ, объективность и общности, надобно, чтобъ я забылъ себя. Такъ, безъ сомнѣнія, живопись представляетъ внутреннее чувство въ формѣ внѣшнихъ предметовъ, но есть собственное его основаніе. Равнымъ образомъ, со стороны формы, она не можетъ представить также опре-

дѣленныхъ картинъ божественнаго, напр. какъ скульптура, но только неопредѣленныя понятія, впадающія въ область чувства; правда, кажется этому противорѣчитъ фактъ, что мы видимъ совокупность внѣшнихъ предметовъ, окружающихъ человѣка , горы, долины, луга, ручьи, дерева, кусты, море и корабли, небо и облака, зданія, комнаты и проч. тысячу разъ выбираемые въ особенности знаменитыми живописцами для своихъ картинъ. Но не предметы эти сами по себѣ, а жизненность и одушевленіе понятія и личнаго выполненія, а душа артиста, отражающаяся въ его созданіи и представляющая не простую картину внѣшнихъ предметовъ, но его самого и его внутреннюю мысль, вотъ что составляетъ здѣсь начало представленія. По этому, точно, въ живописи и предметы являются въ этомъ отношеніи безразличными, потому, что въ нихъ начинаетъ показываться чувствованіе, какъ главный предметъ. Такимъ стремленіемъ къ выраженію чувствованія, которое часто во внѣшнихъ предметахъ можетъ быть общимъ эхомъ впечатлѣній души, живопись отличается въ особенности отъ скульптуры и архитектуры, между тѣмъ какъ она приближается къ музыкѣ и означаетъ переходъ отъ фигуральныхъ искусствъ, къ искусствамъ употребляющимъ звуки.

2. Что касается *физическаго елемента* живописи, въ сравненіи съ елементомъ скульптуры, я его опредѣлялъ много разъ въ его общемъ характерѣ; здѣсь я коснусь только самаго тѣснаго отношенія, соединяющаго его съ основаніемъ, которое онъ выбираетъ главнымъ образомъ для своей цѣли представленія.

Первый предметъ, для обсужденія въ этомъ отношеніи, есть то обстоятельство , что живопись ограничиваетъ цѣлость трехъ измѣреній пространства. Полное сосредоточеніе состояло бы въ томъ *пунктѣ*, гдѣ изчезаетъ протяженіе, особенно въ подвижномъ пунктѣ, въ прохо-

дящей минутѣ, которую уноситъ продолженіе. Но музыка только доходитъ до полнаго отрицанія протяженія и довершаетъ такое постепенное преобразованіе. Живопись, напротивъ, позволяетъ существовать протяженію; она изглаживаетъ только одно изъ трехъ измѣреній, такъ что беретъ началомъ своихъ представленій *поверхность*. Такое приведеніе толщины въ поверхность есть слѣдствіе начала сосредоточенія души въ самой себѣ; оно не можетъ явиться во внѣшнемъ мірѣ съ этимъ характеромъ внутренняго сосредоточенія, какъ столько, сколько искусство сохраняетъ у матеріи все ея протяженіе и ограничиваетъ ея размѣры.

Вообще полагаютъ, что это приведеніе въ живописи произвольно, и составляетъ въ ней недостатокъ. Въ самомъ дѣлѣ, это искусство не представляетъ ли глазамъ нашимъ предметы природы въ ихъ совершенной дѣйствительности, не представляетъ ли понятію духа и чувствованію души посредствомъ человѣческаго тѣла, внѣшности и его жестовъ? А для этой цѣли поверхность недостаточна; она остается назади природы, которая трудится совсѣмъ съ другимъ совершенствомъ.

Безъ сомнѣнія, живопись, въ отношеніи протяженной матеріи, болѣе отвлеченна, нежели скульптура; но это отвлеченіе, не будучи ограниченіемъ просто произвольнымъ или несовершенствомъ человѣческихъ средствъ передъ природою и ея произведеніями, составляетъ точно прогрессъ, который опережаетъ скульптуру. Уже одна скульптура не представляла только простой копіи тѣлеснаго бытія, но образъ, произведенный духомъ. Равнымъ образомъ, она удаляла отъ формы всѣ фазы, не отвѣчающіе въ общей дѣйствительности опредѣленному основанію, которое она берется представлять. Въ скульптурѣ это примѣнялось къ частной сторонѣ краски, такъ что оставалась внѣшняя форма въ ея отвлеченномъ характерѣ. Теперь въ живописи намъ представляется

противное. Потому что, основаніемъ ея представленій служитъ внутреннее чувство, проявляющееся въ формахъ внѣшняго міра, столько, сколько, кажется, отдѣляется отъ него, чтобы обратиться на самаго себя. Правда, живопись также работаетъ для глазъ; но такъ, что представляемые предметы не остаются натуральными, протяженными, дѣйствительными, полными; они становятся зеркаломъ духа, гдѣ онъ открываетъ свою духовность, только разрушая дѣйствительное бытіе, преобразуя его въ простую наружность, принадлежащую къ области духа и говорящую только духу.

Съ того времени живопись должна сокрушить полное протяженіе; а если отказывается отъ этого совершенства, то не по причинѣ границъ человѣческой природы. Ибо, такъ какъ предметъ живописи, въ отношеніи своего протяженія, есть только наружность, сформированная искусствомъ, гдѣ проявляется духъ и обращается къ нему, то существо дѣйствительное, протяженное теряетъ свою независимость и входитъ въ болѣе тѣсное отношеніе съ зрителемъ, нежели какъ это бываетъ въ созданіи скульптуры. Статуя сохраняетъ наибольшую часть своей независимости; она мало озабочена, мало занимается зрителемъ, который, чтобы смотрѣть на нее, можетъ стать гдѣ хочетъ. Точка его зрѣнія, его движенія, его ходъ вокругъ статуи, все это для созданія искусства есть что-то безразличное. Безъ сомнѣнія, чтобы сохранить эту независимость, надобно, чтобы изображеніе скульптуры представляло что нибудь зрителю, съ какой бы стороны онъ ни разсматривалъ ее. Но если эта независимость должна поддерживаться въ скульптурѣ, то основаніе представленія есть бытіе покоющееся внѣшнимъ и внутреннимъ образомъ на самомъ себѣ, бытіе заключенное въ себѣ и объективное. Напротивъ, въ живописи, сущность которой есть проявлять внутреннее чувство и притомъ чувство опредѣлен-

ное въ себѣ, если въ искусственномъ произведенiи долженъ явиться этотъ двоякiй пунктъ зрѣнiя (предметъ и зритель), то онъ долженъ непосредственно сгладиться тѣмъ самымъ, что, совершенно представляя душу, картина обращается всегда къ своему существенному назначенiю т. е. существовать только для зрителя, а не для себя. Зритель, нѣкоторымъ образомъ, сначала привязанъ къ понятiю; кончится его дѣло—и произведенiе искусства подчиняется этому неизмѣнному пункту сюжета. А для этого назначенiя, вполнѣ *созерцательнаго*, какъ частнаго отраженiя духа, недостаточно дѣйствительности въ простой наружности. Цѣлое или дѣйствительное протяженiе портитъ только зрѣлище, потому что тогда, созерцаемые предметы, сохраняя дѣйствительное бытiе, не являются искусственно сформированными духомъ, съ цѣлiю представить ему зрѣлище. Натура можетъ, слѣдовательно, не переводить своихъ картинъ на плоскую поверхность; ибо ея предметы имѣютъ и должны имѣть дѣйствительное, независимое бытiе. Въ живописи, напротивъ, удовольствiе не находится въ разсматриванiи дѣйствительнаго существа, но въ интересѣ чисто созерцательномъ, какой принимаетъ разумѣнiе въ проявленiи духа въ формахъ внѣшняго мiра. Отъ того изчезаетъ всякая потребность полнаго протяженiя и сложнаго прибора организацiи.

Къ этому приведенiю въ краски присоединяется теперь и то обстоятельство, что живопись въ болѣе отдаленномъ отношенiи находится отъ архитектуры, нежели скульптура. Въ самомъ дѣлѣ, произведенiя скульптуры, даже и независимыя, стоящiя на публичныхъ площадяхъ или въ садахъ всегда имѣютъ надобность въ пьедесталѣ, устроенномъ архитектурно; кромѣ того, есть еще тѣсная связь между обоими искусствами въ залахъ, гостинныхъ, портикахъ, гдѣ архитектура служитъ только обстановкою статуямъ и гдѣ изображенiя

скульптуры употребляются для украшенія зданій. Живопись, напротивъ, въ открытыхъ портикахъ и въ запертыхъ залахъ ограничена стѣною. Первоначально, назначеніе ея было только наполнять пустыя пространства стѣнъ. Она довольствуется этимъ назначеніемъ, особенно у древнихъ, которые украшали такимъ образомъ стѣны храмовъ, а позднѣе и частныя жилища. Готическая архитектура, у которой главная цѣль есть архитектура запертой окружности, въ самыхъ грандіозныхъ размѣрахъ, конечно, представляетъ еще больчія поверхности и даже самыя обширныя, какія только можемъ вообразить; но живопись употребляется тамъ и внѣ и внутри зданій только въ древнихъ мозаикахъ, какъ украшеніе обнаженныхъ поверхностей. Позднѣйшая архитектура, XIV вѣка въ особенности, наполняетъ эти готическія стѣны архитектурнымъ образомъ; чему служатъ примѣромъ самымъ грандіознымъ главные фасады стразбургскаго собора. Здѣсь, кромѣ порталей, розъ и оконъ пустыя поверхности убраны украшеніями въ формѣ оконъ, начертанныхъ на стѣнахъ, равно какъ фигуры съ большею граціей и разнообразіемъ, такъ что нѣтъ надобности ни въ какой живописи; равнымъ образомъ, живопись въ религіозной архитектурѣ является только въ зданіяхъ приближающихся къ древней архитектурѣ; вообще, религіозная христіанская живопись отдѣляется отъ архитектуры и дѣлаетъ свои произведенія независимыми, какъ напр. въ большихъ картинахъ надъ жертвенникомъ, въ часовняхъ и проч. Въ самомъ дѣлѣ, картина должна оставаться здѣсь въ сношеніи съ характеромъ мѣста, для котораго она назначена; впрочемъ, назначеніе ея не одно только—наполнять поверхность стѣнъ. Она тамъ сама по себѣ, какъ твореніе скульптуры. Наконецъ, живопись употребляется для украшенія залъ и комнатъ въ публичныхъ зданіяхъ, въ залахъ совѣщательныхъ, дворцахъ, частныхъ жилищахъ и проч.

Тамъ она опять находится въ тѣсной связи съ архитектурою — и никогда въ этомъ единствѣ не должна терять своей независимости какъ свободное искусство.

Теперь, другая необходимотть уничтожить три измѣренія въ живописи и привесть ихъ въ плоскость (поверхность) происходитъ изъ того, что живопись имѣетъ назначеніемъ выражать внутреннее чувство, опредѣленное въ себѣ и слѣдовательно богатое различными частностями. Скульптура должна ограничиться предѣлами протяженной формы и фигуры; въ искусствѣ, представляющемъ больше богатства, эти предѣлы должны уничтожиться. Форма протяженія составляетъ предметъ самый простой въ природѣ. Теперь требуется найдти характеристическія разности и болѣе разнообразные матеріалы. И такъ, къ началу фигурнаго представленія въ пространствѣ должна присоединиться необходимость физическаго елемента болѣе опредѣленнаго, представляющая болѣе разнообразія, котораго оттѣнки, если существенны художественному произведенію, помогаютъ самому представленію цѣлаго протяженія, сдѣлавшагося придаточнымъ средствомъ и заставляютъ отказаться отъ совершенства трехъ измѣреній, чтобы тѣмъ лучше выказать видимую наружность. Потому что, измѣренія въ живописи существуютъ не для себя; въ своей дѣйствительности они представляютъ только искусственную натуру, предметы только видимые и кажущіеся.

Теперь, если спросятъ, какой *физическій елементъ* употребляетъ живопись? Онъ есть *свѣтъ,* дѣлающій видимыми предметы внѣшняго міра, вообще.

До сихъ поръ въ искусствѣ физическій елементъ, чувственный, конкретный была матерія упорная, тяжелая, которая въ частности въ архитектурѣ проявляла этотъ характеръ своимъ давленіемъ, своею тяжестію, какъ подпирающее и подпертое. Тоже назначеніе удержала она и въ скульптурѣ. Тяжесть въ тяжелой матеріи объ-

ясняется тѣмъ, что центръ ея матеріальный не имѣетъ точки единства въ себѣ, но ищетъ его въ другомъ и стремится къ нему, а по сопротивленію другихъ тѣлъ подпирающихъ ее, остается на своемъ мѣстѣ. Начало свѣта есть противоположность тяжелой матеріи, не нашедшей еще своего единства. Чтобы ни думали о свѣтѣ, не льзя отвергать, что онъ отрѣшенно легокъ и неупоренъ, чисто тождественъ и относителенъ къ себѣ самому. Онъ есть первая идеальность, первая тождественность въ природѣ. Со свѣтомъ натура въ первый разъ начинаетъ быть *субъективною.* Это есть общее физическое я, которое безъ сомнѣнія не простирается еще до частности, ни до недѣлимости и сосредоточенія въ себѣ, но которое разрушаетъ простую объективность и внѣшность тяжелой матеріи и ничего не имѣетъ общаго съ измѣреніями массы. По этому-то *идеальному* характеру свѣтъ становится физическимъ елементомъ живописи.

По этому идеальпому тождеству свѣтъ представляетъ одну сторону, соотвѣтствующую началамъ субъективности. Въ этомъ отношеніи онъ имѣетъ свойство дѣлать видимыми предметы. Но тѣмъ и ограничивается его проявленіе въ природѣ; частное основаніе того, что онъ проявляетъ, остается внѣ его, какъ что-то такое, что не есть свѣтъ, что ему противоположно и что слѣдовательно есть тьма. А свѣтъ заставляетъ различать эти предметы въ ихъ различныхъ формахъ и разстояніяхъ, тѣмъ, что освѣщаетъ болѣе или менѣе ихъ мрачную, невидимую сторону, отъ чего нѣкоторые часто дѣлаются болѣе видимыми т. е. ближе къ зрителю, а другія часто онъ заставляетъ удаляться, какъ болѣе темныя т. е. болѣе удаленныя отъ зрителя. Ибо, свѣтъ и тьма, сами по себѣ, не говоря объ опредѣленномъ свѣтѣ предметовъ, служатъ вообще къ означенію ихъ отдаленности отъ насъ, смотря потому, какъ они освѣ-

щены. По этому отношенію къ предметамъ свѣтъ уже не представляетъ просто свѣта, по себѣ, но представляетъ свѣтъ и тьму съ особеннымъ какимъ-то характеромъ, *свѣтъ* и *тѣни* (мракъ) которыми различныя стороны показываютъ зрителю формы предметовъ и ихъ относительное разстояніе. Живопись употребляетъ это средство потому, что его сущность могла бы натурально приходить въ частность. Если мы сравнимъ ее въ этомъ отношеніи съ архитектурою и скульптурою, то эти искусства дѣйствительно выставляютъ вещественныя разности формы и ея пропорцій; они позволяютъ дѣйствовать свѣту и тѣнямъ такъ, какъ освѣщаетъ ихъ физическій свѣтъ, также, смотря по положенію зрителя. Такъ что круглота формъ, уже данная здѣсь, сама собою, и свѣтъ и тѣни, дѣлающія ихъ видимыми, прибавляются только къ тому, что было въ себѣ независимо отъ этого образа освѣщенія. Въ живописи, напротивъ, свѣтъ и тѣнь со всѣми своими постепенностями и самыми оттѣнками составляютъ полную часть матеріаловъ самаго искуства и представляютъ только художественную наружность того, что архитектура и скульптура формируютъ въ себѣ какъ дѣйствительное. Свѣтъ и тѣни, постановка предметовъ по способу, которымъ они освѣщены, производятся искусствомъ а не натуральнымъ свѣтомъ, который слѣдовательно ограничивается тѣмъ, что дѣлаетъ видимымъ и свѣтлыя и темныя части и раздѣленіе свѣта уже произведеннаго живописью.

Вотъ положительная причина, извлеченная изъ самой натуры физическаго елемента способнаго къ живописи, по которой живопись не имѣетъ нужды въ трехъ измѣреніяхъ. Форма производится свѣтомъ и тѣнями, а по себѣ, какъ дѣйствительная форма, она лишняя.

Но въ третьихъ, свѣтъ и тьма, тѣни и свѣтъ съ своими перемѣнными отливами суть только отвлеченіе; от-

дѣльно въ природѣ ихъ нѣтъ; слѣдовательно, и употреблять ихъ не льзя отдѣльно, какъ чувственные матеріалы.

Если свѣтъ, въ самомъ дѣлѣ, какъ мы сказали, имѣетъ свою противоположность въ тьмѣ, то два начала не остаются независимы; они суть какъ единица, какъ сочетаніе свѣта со тьмою. Свѣтъ, такимъ образомъ нарушенный, затемненный въ себѣ, но въ то же время проникающій мракъ и освѣщающій его,—вотъ физическое начало, приличное живописи. Свѣтъ, самъ въ себѣ безцвѣтенъ, неопредѣленъ, какъ предметъ тождественный въ себѣ; что касается до цвѣта, который въ отношеніи къ свѣту есть уже что то относительно темное, надобно, чтобы онъ былъ какъ отличіе отъ свѣта, какое-то затемнѣніе, съ которымъ сочетается начало свѣта. Слѣдовательно, и несправедливо и не хорошо представлять себѣ свѣтъ состоящимъ изъ различныхъ цвѣтовъ т. е. изъ различныхъ маперъ, которыми онъ затемняется.

Формы, даль, границы, контуры, всѣ эти отношенія въ пространствѣ и различные способы, по которымъ являются въ немъ предметы въ живописи, проявляются цвѣтомъ, у котораго болѣе идеальный характеръ также способенъ представлять болѣе идеальное основаніе. По глубокимъ противоположностямъ, безконечно различнымъ постепенностямъ, по тонкости самыхъ нѣжныхъ оттѣнковъ свѣтъ, въ отношеніи богатства и подробностей предметовъ, которые онъ долженъ представлять, занимаетъ самое обширное поле. Въ самомъ дѣлѣ, невѣроятно, что можетъ здѣлать здѣсь простое окрашиваніе. Напримѣръ, два человѣка представляютъ что-то рѣшительно несходное; каждый изъ нихъ въ своемъ лицѣ и въ своей организаціи есть полное цѣлое и въ нравственномъ и въ физическомъ смыслѣ, а между тѣмъ всѣ эти разности въ одной картинѣ произведены простымъ различіемъ красокъ. Здѣсь оканчивается одна краска; тамъ начинается другая. Этимъ однимъ средствомъ все

находится передъ вашими глазами: и форма, и разстояніе, и игра очерковъ лица, и выразительность и все самое чувственное и самое духовное. И не надобно почитать, какъ мы сказали, этого упрощенія какъ бы пособіемъ и недостаткомъ, но напротивъ, какъ чертою превосходства. Живопись не лишена третьяго измѣренія; но она отбрасываетъ его съ намѣреніемъ, чтобы поставить на мѣсто его простую дѣйствительность, натуральность, натуральное протяженіе, по самому началу свѣта.

Теперь, это богатство также позволяетъ живописи воспроизводить полноту явленія въ своихъ представленіяхъ. Скульптура, болѣе или менѣе ограниченная представленіемъ недѣлимости, остается сосредоточенною въ себѣ самой. Въ живописи, напротивъ, лицо не можетъ оставаться запертымъ въ такихъ тѣсныхъ границахъ, по отношенію къ себѣ и внѣшнему міру. Оно входитъ въ самыя разнообразныя отношенія; ибо, съ одной стороны, какъ я показалъ, оно находится въ болѣе тѣсномъ сношеніи съ зрителемъ, а съ другой сохраняетъ множество отношеній съ другими лицами и съ предметами окружающей природы. Простой фактъ — представлять только наружность предметовъ, даетъ уже возможность разтягиваться на далекія разстоянія и на обширныя пространства, собирать разнообразнѣйшіе предметы для наполненія ихъ въ одно и тоже художественное произведеніе, а это по своему качеству не менѣе должно быть полно въ себѣ; размѣры его не должны казаться ограниченными случаемъ, но представлять совокупность, которою всѣ части связаны между собою натурально.

3. Послѣ этихъ общихъ соображеній объ основаніи и матеріалахъ живописи остается показать въ немногихъ словахъ общее начало, долженствующее управлять *способомъ* артистическаго *выполненія*.

Живопись служитъ двумъ крайностямъ лучше скульптуры и архитектуры. Я хочу сказать, что если съ одной стороны глубокость сюжета, серьезно моральная, или религіозная часть въ понятіи и представленіи идеальной красоты формы должны быть главнымъ предметомъ; то съ другой стороны, въ предметахъ, почитаемыхъ по себѣ незначительными, она даетъ туже важность частности, заимствованной у дѣйствительнаго и личнаго таланта въ исполненіи. Отсюда также выходятъ два противоположныхъ способа сужденія. То слышишь говорятъ: какой милый сюжетъ! какое глубокое, очаровательное, удивительное понятіе! Какое благородство въ выраженіи! Какая смѣлость въ рисункахъ! То иные говорятъ: какъ это превосходно, несравненно написано! Эти двѣ точки зрѣнія, прямо относятся къ самой сущности живописи. Еще болѣе можно сказать, что онѣ не находятся на той же степени совершенства, и что каждый изъ нихъ въ себѣ независимъ. Ибо живопись не только имѣетъ краски какъ средства представленія. Потому, сообразно свойственному ей характеру, она занимаетъ средину между идеальнымъ — классическимъ и противоположною крайностію: непосредственною частностію вещественнаго. Отъ этого происходятъ два рода живописи:—одинъ идеальный, котораго сущность есть общность; другой представляетъ недѣлимое въ его самыхъ тѣсныхъ частностяхъ.

Въ этомъ отношеніи живопись, подобно скульптурѣ, должна сначала заниматься сущностію вещей, предметами религіознаго вѣрованія, великими событіями и великими лицами исторіи, хотя и проявлять это существенное основаніе въ формѣ внутренней субъективности. Здѣсь величіе, серьезность представляемаго дѣйствія, глубина выраженнаго чувствованія составляютъ существенный пунктъ. Такъ что усовершенствованіе и приложеніе артистическихъ процессовъ, богатство его еф-

фектовъ, ловкость и опытность со всѣми средствами, къ которымъ способна живопись, не могутъ здѣсь получать своихъ правъ. Сила впечатлѣнія, находящаяся въ предметѣ, глубина идеи подавляютъ выказываніе совершеннаго знанія въ искусствѣ рисовки, какъ не существеннаго. Такъ напр. картины Рафаеля неоцѣненны, потому что они открываютъ превосходство понятія. Есть пункты, гдѣ Рафаель, даже въ конченныхъ картинахъ, при всемъ совершенствѣ въ рисункѣ, при всей чистотѣ фигуръ идеальныхъ и запечатлѣнныхъ живою недѣлимостію, въ композиціи и колоритѣ, конечно оказывался ниже голландскихъ артистовъ, по колориту, по расположенію пейзажа и проч. Это еще справедливѣе можно сказать объ италіанскихъ артистахъ, предшественникахъ его въ искусствѣ, которымъ Рафаель уступаетъ въ глубинѣ, въ силѣ, въ мистическомъ образѣ выраженія, такъ какъ онъ превзошелъ ихъ въ живописи, въ красотѣ, живой группировкѣ, въ рисункѣ и проч.

Но съ другой стороны, живопись не должна останавливаться на представленіи тѣхъ предметовъ, въ которыхъ духъ кажется поглощеннымъ въ общую и глубокую мысль, гдѣ душа открываетъ себѣ собственную безпредѣльную натуру; она также должна открыть свободное поле частностямъ. Частности, отлагаемыя до сихъ поръ въ глубину картины, какъ простыя придаточныя, требуютъ опять своей независимости. Теперь, въ постепенномъ ходѣ искусства, переходящаго отъ серьезности самой глубокой къ представленію внѣшнихъ и частныхъ предметовъ, живопись должна идти до противоположной крайности, даже до представленія простаго вида т. е. до того пункта, гдѣ основаніе дѣлается чѣмъ то незначительнымъ. Когда мы видимъ главное совершенство искусства въ томъ, что оно удерживаетъ на полотнѣ самыя быстрыя перемѣны въ различные часы дня, цвѣтъ лѣса при различномъ освѣщеніи, видъ и отраженіе об-

лаковъ, озеръ и рѣкъ, прозрачность вина въ стаканахъ, блескъ глазъ, все что есть непостояннаго во взглядѣ, въ смѣхѣ и проч. Здѣсь живопись переходитъ отъ идеала къ живой дѣйствительности, она воспроизводитъ еффекты этихъ явленій, главнымъ образомъ точностію выполненія, вѣрностью, съ какою изображены каждая часть, каждая мелочь. Впрочемъ, это нисколько не есть простая механическая снаровка, но точность, утонченность, исполненная таланта, которая оканчиваетъ каждую частность для себя самой и между тѣмъ поддерживаетъ части цѣлаго въ ихъ отношеніяхъ, въ ихъ взаимныхъ вліяніяхъ, что требуетъ величайшаго искусства. Здѣсь теперь жизненность, полученная такимъ образомъ въ представленіи дѣйствительнаго, кажется чѣмъ-то выше идеала. Тѣмъ объясняется, отъ чего ни въ какомъ другомъ искусствѣ не спорили объ идеалѣ и природѣ, какъ я пространно изложилъ въ другомъ мѣстѣ. Безъ сомнѣнія, въ предметахъ, такъ маловажныхъ, можно порицать приложеніе всѣхъ артистическихъ средствъ, какъ роскошь. Однако, живопись не можетъ обойтись безъ такихъ сюжетовъ, которые съ своей стороны могутъ быть исполнены съ извѣстнымъ искусствомъ и требуютъ тонкости и безпредѣльной утонченности явленія.

Но теперь, артистическое выполненіе не остается въ общей противоположности. Такъ и живопись, хотя основывается на началѣ субъективности и частности, но переходитъ еще къ большему приведенію въ частность и индивидуальность. Архитектура и скульптура также любятъ національное отличіе. Въ скульптурѣ, въ частности, узнается большая разность школъ и оригинальныхъ артистовъ. Но въ живописи эта разность и эта оригинальность простирается въ высшемъ размѣрѣ, до той степени невычислимомъ, что предметы обнимаемые ею, не могутъ уже быть опредѣлены напередъ. Здѣсь, главнымъ образомъ, обозначается частный духъ народа,

провинцій, эпохъ, лицъ. И это касается не только выбора предмета и духа понятія, но и частнаго характера рисунка, искусства группировки, колорита, управленія кистью, красками и проч., гдѣ измѣняютъ себѣ самыя личныя манеры и привычки.

Такъ какъ живопись имѣетъ своимъ назначеніемъ развиваться внутри и внѣ, такъ какъ она не ограничена, то безъ сомнѣнія, здѣсь немного общихъ предметовъ, о которыхъ можно было бы говорить опредѣленнымъ образомъ, а есть опредѣленныя вещи, о которыхъ можно говорить вообще. Однако, намъ не льзя удовлетвориться тѣмъ, что сказано было доселѣ объ основаніи, о матеріалахъ, объ артистическомъ выполненіи. Отбросивши емпирическую сторону въ неистощимомъ множествѣ подробностей, мы должны подвергнуть болѣе глубокому испытанію нѣкоторые существенные пункты, которые кажутся намъ самыми разительными.

II. Частные характеры живописи.

Различныя точки зрѣнія при этомъ изслѣдованіи уже предписаны намъ прежними розысканіями. Онѣ касаются также основанія, представленія, физическаго елемента и артистическаго выполненія. Касательно перваго пункта мы положимъ, что основаніе романтическаго искусства здѣсь вполнѣ прилично; а это освободитъ насъ отъ подобнаго изслѣдованія разныхъ родовъ предметовъ, заключающихся въ этой формѣ искусства, не менѣе богатаго въ этомъ отношеніи, только свойственнаго представленіямъ живописи.

Во вторыхъ: если мы знаемъ физическій елементъ въ своемъ началѣ, то должны точнѣе опредѣлить формы, способныя къ выраженію на поверхности цвѣтами (кра-

ками), такъ какъ форма человѣческая и другихъ предметовъ должны быть представляемы для проявленія внутренней природы духа.

Въ третьихъ, требуется показать: какой способъ артистическаго понятія и представленія болѣе приличный различнымъ понятіямъ сюжетовъ и различнымъ формамъ, можетъ онъ принимать.

I. Романтическое основаніе живописи.

Я уже выше говорилъ, что древніе имѣли превосходныхъ живописцевъ, но въ тоже время замѣчалъ, что живопись можетъ исполнить свое назначеніе способомъ пониманія и чувствованія, развивающихся въ романтическомъ искусствѣ. Кажется, здѣсь есть протоворѣчіе, если, касательно основанія сообразимъ, что точно во время Рафаеля, Корреджіо, Рубенса и другихъ мифологическіе предметы употреблялись и представлялись частію для себя, частію какъ украшенія и аллегоріи великихъ событій, тріумфовъ, княжескихъ браковъ и проч. Подобное говорили также о различныхъ манерахъ въ это послѣднее время, напр., Гете поправлялъ описаніе картинъ Полигнота, сдѣланное Филостратомъ, и своимъ поэтическимъ воображеніемъ умѣлъ освятить, омолодить этотъ прекрасный, интересный предметъ для живописцевъ. Но если прибавляютъ, что предметы, взятые изъ греческой мифологіи, изъ древнихъ баснословныхъ разсказовъ или изъ сценъ римскаго міра, такъ любимыхъ Французами въ извѣстную эпоху, должны быть схвачены и представлены такъ, какъ прилично древности и по смыслу и по духу; то мы вообще скажемъ, что прошедшее не воскресаетъ и что, въ частности, частный характеръ древности не легко прилагается къ началу

живописи. Слѣдовательно, живопись должна дать этимъ сюжетамъ совершенно другой характеръ, совсѣмъ другой духъ, другой способъ чувствованія и пониманія, нежели какой былъ у древнихъ, дабы поставить основаніе представленія въ гармоніи съ условіями и собственною цѣлію этого искусства. Равнымъ образомъ, кругъ сюжетовъ и древнихъ положеній совсѣмъ не таковъ, какъ трактуетъ его живопись въ своемъ правильномъ развитіи. Напротивъ, она оставляетъ ихъ какъ елементъ совсѣмъ другаго рода, существенно неимѣющій надобности въ возобновленіи. Ибо, какъ я уже замѣчалъ много разъ, истинная область живописи состоитъ въ томъ, что она одна способна представлять въ видимой формѣ музыку и поэзію въ противоположность скульптурѣ. А это есть сосредоточеніе духа въ себѣ— и скульптурѣ отказано выражать его; между тѣмъ музыка, въ свою очередь не можетъ простираться до внѣшняго проявленія чувствованія и сама поэзія даетъ только несовершенную картину чувственнаго образа. Но живопись въ состояніи соединить этѣ обѣ стороны. Она даже въ тѣлесной формѣ можетъ выразить то, что находится глубокаго въ духѣ. И такъ, она должна овладѣть какъ существенною областью, сюжетами, соединяющими съ глубиною и богатствомъ чувствованія оригинальность съ сильнымъ характеромъ и представляющимися подъ чертами, чисто обрисованными; вообще, представить внутреннія чувствованія и при томъ въ ихъ *частности*, т. е. такими, какъ для выраженія ихъ требуютъ событія, отношенія, опредѣленныя положенія. И требуется при томъ, чтобы они являлись не просто, какъ выраженія личнаго характера, но чтобы оригинальность послѣдняго являлась глубоко напечатлѣнною и насажденною въ душѣ и физіономіи, чтобы она проникла внѣшнюю форму всю вполнѣ.

А для выраженія внутренняго чувствованія не необходимы идеальная независимость и родъ величія, характеризующія классическое. Въ классическомъ идеалѣ недѣлимость остается въ непосредственномъ согласіи съ идеею, составляющею фонъ и основаніе ея духовнаго бытія и въ тоже время чувственною или тѣлесною формою, которыя проявляютъ ее. Также, для представленія недостаточны: ясность, натуральная греческимъ понятіямъ, наслажденіе, счастіе, поглощенное въ себѣ. Для истинной глубины и внутренней натуры духа необходимо, чтобы душа образовала свои чувствованія, свои способности, всю свою внутреннюю жизнь, преодолѣла много препятствій, много боролась и много страдала; узнала бы сердечныя скорби, нравственныя мученія, поддерживая свою непорочость и оставаясь вѣрною самой себѣ. Правда, древность представляетъ намъ въ мифѣ о Геркулесѣ героя, который, послѣ многихъ тяжкихъ испытаній включенъ былъ въ число боговъ и тамъ наслаждается спокойствомъ и счастіемъ , но труды Геркулеса—только физическая работа. Счастіе, данное ему въ награду, есть только безмолвный покой—и не выполнилось на немъ древнее пророчество, возвѣщавшее, что имъ должно кончиться царство Юпитера, имъ, героемъ по превосходству. Царство этихъ низависимыхъ боговъ окончится тогда, когда человѣкъ вмѣсто драконовъ или лернейскихъ гидръ будетъ укрощать драконовъ и змѣй собственнаго сердца, смягчитъ свою грубость и унизитъ гордость своей воли. Тѣмъ только натуральная ясность души переходитъ въ высшую духовную ясность, которая замѣняетъ борьбу и внутреннія терзанія и усиліями и пожертвованіемъ возвышается до святости. Иначе, блаженство и счастіе сохраняютъ еще физическое отношеніе ко внѣшнимъ предметамъ и положеніямъ. Въ святости напротивъ отвергаются удовольствія, относящіяся ко внѣшнему бытію; все счастіе

заключается во внутреннемъ наслажденіи души. Ясность побѣды, душевное чувство, именнно изгладили въ себѣ чувственное; конечно чрезъ то освободились отъ заботъ, которыя всегда живы и сторожатъ минуту напасть на душу; душа святится, когда входитъ въ путь борьбы и страданій и выходитъ изъ нихъ съ торжествомъ.

Теперь, если спросятъ: чемъ же можетъ быть истинный *идеалъ* въ этомъ разрядѣ сюжетовъ? Отвѣчаю: это есть примиреніе души съ Богомъ, который въ своемъ проявленіи человѣческомъ Самъ прошелъ путь страданій. Истинная глубина чувствованій существуетъ только въ религіи, во внутреннемъ мірѣ души, которая наслаждается собою, но истинно бываетъ довольна тогда только, когда, углубившись въ себя, она сокрушаетъ свое земное сердце, поднимается выше бытія, просто натуральнаго и конечнаго, и на этой высотѣ достигаетъ глубокаго мира и гармоніи въ Богѣ и съ Богомъ. Душа не желаетъ быть такою, какова она въ своемъ частномъ бытіи, но она желаетъ быть въ комъ нибудь другомъ. Слѣдовательно, она отвергается отъ себя въ присутствіи Бога, но чтобы въ немъ опять найдти себя и наслаждаться собою. Таковъ характеръ *любви*. Внутреннее довольство по истиннѣ есть любовь безъ желанія, любовь религіозная, доставляющая духу гармонію, миръ, счастіе. Наслажденіе и радость любви обращается не къ вещественному и живому какому нибудь предмету; это есть любовь безъ страсти, безъ наклонности, это есть общее стремленіе души, любовь—родъ смерти въ натурѣ. Всякое вещественное отношеніе, всякая земная связь, всякое отношеніе человѣка къ человѣку изчезаютъ, какъ нѣчто преходящее и несовершенное, носящее въ себѣ недостатокъ, неразлучный съ временнымъ и конечнымъ бытіемъ, заставляетъ такимъ образомъ душу восходить въ другую область, гдѣ она должна находить

этотъ миръ безъ желанія, безъ честолюбія и вкусить наслажденіе истинной любви.

Эта черта составляетъ идеалъ полный души, внутренней глубины и возвышенности, который теперь является вмѣсто молчаливаго величія и независимости древняго идеала. Конечно, у боговъ классическаго идеала есть какой-то печальный тонъ, идея судьбы, принимающей видъ холодной необходимости, въ этихъ явныхъ фигурахъ. Онѣ покрайней мѣрѣ остаются увѣрены въ своемъ простомъ величіи и въ своемъ могуществѣ. Но такая свобода не есть свобода любви. Послѣднее исполнено души и чувствительности, потому что находится въ отношеніи души къ душѣ, духа къ духу. Это внутреннее и глубокое чувствованіе зажигаетъ въ сердцѣ лучь счастія. Это есть любовь, которая въ страданіи и высшемъ лишеніи не чувствуетъ себя такъ сказать утѣшенною, неравнодушною; чѣмъ глубже страдаетъ человѣкъ, тѣмъ глубже въ страданіи онъ находитъ и показываетъ чувство и безопасность любви, вѣрность въ совершенномъ тріумфѣ. Но въ идеальныхъ фигурахъ у древнихъ мы видимъ, независимо отъ молчаливой печали, о которой мы говорили, только выраженіе печали въ благородныхъ натурахъ, какъ напримѣръ у Ніобы и Лаокоона. Они не кричатъ, не доходятъ до отчаянія, а показываютъ себя великими и великодушными. А такое поддержаніе своего достоинства остается чѣмъ-то пустымъ въ себѣ. Здѣсь нѣтъ ничего послѣ скорби и страданія, и, вмѣсто гармоніи довольства, должно явиться холодное самоотверженіе, въ которомъ лице, не обращаясь на себя, бросаетъ то, что должно бы было сохранять. Оно не даетъ себѣ труда сокрушить то, что низко; не измѣняетъ себѣ ни бѣшенствомъ, ни презрѣніемъ, ни отвращеніемъ. И при всемъ томъ, возвышенность, личность есть только оцѣпенѣлая неподвижность. Такъ человѣкъ безстрастно переноситъ судьбу; состояніе его таково, въ

которомъ не примирились ни скорбь ни благородство души. Выраженіе счастія и свободы является въ первый разъ только въ романтическомъ искусствѣ.

Эта внутренняя гармонія, это глубокое довольство по своей натурѣ конкретно, духовно; потому что она находится въ сознаніи души, которая въ другой душѣ сознаетъ себя единою съ собою. Потому, чтобы сюжетъ явился совершеннымъ, потребны двѣ стороны. Въ самомъ дѣлѣ, любовь требуетъ усугубленія духовной личности. Она предполагаетъ два независимыя лица, которыя по крайней мѣрѣ чувствуютъ свое единство; но въ этомъ единствѣ всегда есть *отрицательная* сторона, и точно, любовь принадлежитъ субъективности. А субъектъ есть—сердце, существующее для себя и которое, чтобы любить, должно отказываться отъ себя, пожертвовать презрѣннымъ пунктомъ своей личности. Такое пожертвованіе составляетъ *трогательное* въ любви, которая живетъ и наслаждается въ этомъ самоотверженіи. И такъ, если человѣкъ найдетъ себя въ этомъ отверженіи, если въ потерѣ своей независимости онъ точно найдетъ *утвердительное* наслажденіе собою, то не менѣе справедливо—въ сознаніи этого единства и высшаго счастія, доставляемаго имъ, всегда находится отрицательная сторона; однако, это не есть чувство пожертвованія, сколько чувство незаслуженнаго счастія; ни на что не смотря онъ чувствуетъ себя независимымъ и въ гармоніи съ самимъ собою.

Его увлекаетъ чувство діалектическаго противорѣчія, состоящаго въ томъ, что онъ оставляетъ свою личность, самъ остается независимымъ, противорѣчіе, которое представляется въ любви, отъ вѣчности рѣшено въ ней.

Что касается до *человѣческой* личности собственно, въ этой внутренней гармоніи, любовь, которая одна дѣлаетъ счастливымъ, которая сама по себѣ доставляетъ небесное удовольствіе, ставитъ душу выше временнаго,

выше недѣлимости характера. Уже идеальныя божества скульптуры, какъ мы замѣтили, сливаются одни съ другими; но какъ они невполнѣ свободны отъ того, что составляетъ основаніе и развитіе недѣлимаго бытія простаго и непосредственнаго, то эта недѣлимость остается навсегда существенною формою представленія. Напротивъ, въ чистой области счастія, проницающаго божественную любовь, недѣлимость исчезаетъ. Предъ Богомъ всѣ люди равны, или лучше: святость дѣйствительно ихъ дѣлаетъ равными. Такъ что, именно сосредоточеніе любви, какъ мы ее описали, требуетъ выраженія, такого притомъ, которое не имѣетъ надобности въ счастіи того или другаго лица, взятаго отдѣльно. Безъ сомнѣнія, религіозная любовь требуетъ ограниченныхъ лицъ, которыя внѣ этого чувствованія развиваются въ какомъ либо другомъ кругѣ бытія; но тогда она теряетъ нѣчто изъ своей мистической глубины и удаляется отъ чистаго идеала. Притомъ, она ненаходитъ своего истиннаго проявленія и своей дѣйствительности въ оригинальныхъ различіяхъ характера и таланта, въ ихъ отношеніяхъ и случайностяхъ ихъ судьбы; скорѣе она должна преобладать во всемъ этомъ.

Такъ въ наше время постоянно повторяютъ, что и въ воспитаніи, и въ выборѣ званія должно смотрѣть особенно на различіе характеровъ, откуда также вытекаетъ начало, что съ людьми надобно обращаться различно и каждый имѣетъ право вести себя по своему обычаю. Такія мысли совсѣмъ не схожи съ религіозною любовію, въ которой изглаживаются подобныя разности. Однако, личный характеръ, именно потому, что не есть существенный предметъ и вполнѣ не изглаживается даже въ духовномъ и небесномъ царствѣ любви, представляетъ здѣсь большее ограниченіе, потому что, сообразно началу романтическаго искусства, онъ свободенъ и имѣетъ на себѣ тѣмъ болѣе сильный отпечатокъ, что искусство

не имѣетъ закономъ высшую классическую красоту, гармоническое вліяніе чувственной жизненности, конечной частности съ духовнымъ началомъ и религіознымъ основаніемъ. Но характеристика не можетъ и не должна возмущать этого глубокаго мира любви. Она съ своей стороны не должна быть подчиненною, но оставаться независимою; ибо составляетъ въ себѣ истинный духовный идеалъ, свободный и отрѣшенный.

Центральный идеалъ, составляющій главное основаніе религіозной области, какъ мы говорили въ трактатѣ о романтическомъ искусствѣ, есть удовлетворенная любовь, въ совершенной гармоніи съ собою. Предметъ ея въ живописи не долженъ находиться просто въ невидимомъ мірѣ, такъ какъ живопись обязана представлять духовное начало, дѣйствительное, находящееся въ человѣческой формѣ. По этому мы можемъ признать *Святое Семейство*, и въ частности, любовь Пресвятой Дѣвы къ Своему Сыну, идеальнымъ предметомъ, отрѣшенно сообразнымъ этой идеѣ, въ этомъ кругѣ. Но выше и ниже этого центра развивается еще другая матерія, болѣе обширная, хотя во многихъ отношеніяхъ менѣе совершенная по себѣ для живописи.

Всѣ эти сюжеты мы можемъ раздѣлить такъ:

Первый есть предметъ любви въ своей простой общности и въ своемъ неизмѣнимомъ единствѣ съ собою: *Богъ Отецъ*. Но живопись, желая представить Бога Отца, по понятію христіанской вѣры, встрѣчаетъ великія затрудненія. Отецъ боговъ и людей какъ недѣлимое лицо весь выразился въ Юпитерѣ. Но у христіанъ Богъ Отецъ не имѣетъ человѣческой личности, подъ чертами которой живопись могла бы возпроизвесть духовное. Далѣе, Богъ Отецъ, конечно, есть духовная личность съ аттрибутами всемогущества, премудрости и проч. но его личность не имѣетъ формы, какъ отвлеченіе мысли. А живопись не можетъ избѣжать антропо-

морфизма; слѣдовательно, должна придать ему черты человѣческой фигуры. Но какъ бы ни была обща, высока эта фигура, съ глубиною и могуществомъ въ своихъ чертахъ, всегда изъ нее произойдетъ только человѣческое лице, болѣе или менѣе серьезное. Изъ древнихъ фламандскихъ живописцевъ Ванъ-Ейкъ, въ изображеніи Бога Отца, въ картинѣ надъ главнымъ жертвенникомъ въ Гентѣ, достигъ совершенства въ этомъ родѣ. Но при всемъ совершенствѣ картины, выразившей вѣчный покой величія, могущества, достоинства и проч. хотя по понятію и выполненію она возможно глубока и высока, однако для нашего воображенія остается чѣмъ то неудовлетворительнымъ. Потому что изображаемый Богъ Отецъ т. е. Существо, вмѣстѣ Богъ и человѣкъ, единственно есть Богъ Сынъ, Іисусъ Христосъ. Въ немъ только мы видимъ этотъ моментъ личности Бога, явившагося человѣкамъ какъ моментъ Божественнаго проявленія,—и еще болѣе, это проявленіе является не какъ простая, наивная форма, созданная воображеніемъ какъ у греческихъ боговъ; это есть само проявленіе Божества, главное событіе, содержащее смыслъ всей исторіи.

И такъ, существенный предметъ въ живописи будетъ Іисусъ Христосъ. Съ нимъ искусство входитъ нѣкоторымъ образомъ въ человѣческую сферу, которая впрочемъ открывается еще болѣе въ обширномъ кругѣ, въ представленіи Пресвятой Дѣвы, святаго Іосифа, Іоанна Крестителя и проч. и даже народа, изъ котораго одна часть идетъ за Спасителемъ, а другая торжествуетъ надъ нимъ въ Его страданіяхъ.

Но здѣсь встрѣчается трудность, столько разъ указываемая, когда предстоитъ необходимость изобразить Іисуса Христа и представить въ общихъ чертахъ, какъ это случалось въ бюстахъ, подобныхъ портретамъ. Признаюсь, головы Іисуса Христа, видѣнныя мною у Корреджіо, особенно знаменитая голова Ванъ-Ейка, иногда

въ коллекціи Солли теперь въ берлинскомъ музеѣ, въ коллекціи Гемлинга у братьевъ Бассере, теперь въ Мюнхенѣ, не производили на меня полнаго удовольствія, какъ я ожидалъ. Правда, изображеніе у Ванъ-Ейка исполнено величія въ формѣ, во лбу, въ колоритѣ; но ротъ и глазъ не выражаютъ ничего выше человѣческаго. Выраженіе похоже болѣе на неизмѣнную серьезность и увеличенную еще типическимъ характеромъ формы и раздѣленіемъ волосъ. Если, напротивъ, подобныя головы сближаются въ выраженіи и чертахъ съ человѣческою личностію и въ тоже время выражаютъ пріятность, грацію, кротость, то они теряютъ легко глубину и силу выраженія. Но всего менѣе прилична для нихъ, какъ я и выше замѣтилъ, красота греческой формы.

Слѣдовательно, самый лучшій способъ представлять І. Христа состоитъ въ изображеніи Его положенія дѣйствительной жизни. Однако и здѣсь есть различіе, котораго не надобно забывать. Во первыхъ, въ исторіи жизни І. Христа человѣческая личность въ Богѣ есть существенный моментъ. Іисусъ Христосъ есть одно изъ Божественныхъ лицъ, но Онъ также есть истинный Человѣкъ; такимъ Онъ и низшелъ къ людямъ, потому и можетъ быть представленъ только въ чертахъ и въ способѣ проявленія, приличныхъ человѣку. Но съ другой стороны, Онъ не только есть личный человѣкъ, но и Богъ вполнѣ. А въ такихъ положеніяхъ, гдѣ Божество должно господствовать надъ человѣческою личностію, живопись встрѣчаетъ новую трудность. Глубина идеи выше своихъ средствъ. Во многихъ случаяхъ когда І. Христосъ учитъ, искусство можетъ представить Его только человѣкомъ благороднѣйшимъ, каковъ мудрецъ въ афинской школѣ у Рафаеля. Также, главное пособіе, употребляемое живописью, состоитъ въ томъ, чтобы Божество І. Христа явилось изъ сравненія со всѣмъ окружающимъ. То, это есть контрастъ съ грѣхомъ, съ

раскаяніемъ или низостію и злобою людей; то на оборотъ, это суть поклонники, которые, обращаясь съ своими молитвами къ подобному себѣ человѣку, устраняютъ какъ бы отъ него непосредственное бытіе и показываютъ его намъ въ духовномъ небѣ. Въ тоже время мы видимъ, что Онъ является не только какъ Богъ. Эта обыкновенная форма, натуральная, не идеальная показываетъ намъ что Онъ, какъ духъ, существенно присутствуетъ среди человѣчества въ церкви, гдѣ отражается Его Божество. Такое духовное отраженіе не должно казаться намъ такимъ, какъ будто присутствіе Бога среди человѣчества составляетъ только простой случай, форму или внѣшнее явленіе; духовное Его бытіе въ человѣческой совѣсти должно казаться намъ существеннымъ для духовнаго бытія самаго Бога. Такой способъ представленія особенно приличенъ, если изобразятъ намъ І. Христа человѣкомъ проповѣдающимъ, или прославленнымъ и грядущимъ на небо. Въ самомъ дѣлѣ, въ такихъ положеніяхъ средства и живописи, человѣческая форма и краски, лице, взглядъ сами по себѣ недостаточны для полнаго выраженія того, что есть во І. Христѣ. По крайней мѣрѣ здѣсь недостаточна древняя красота формъ. Въ частности, Воскресеніе, Преображеніе и Вознесеніе какъ и вообще всѣ сцены жизни І. Христа, когда Онъ послѣ страданія и смерти освободился отъ обыкновеннаго и натуральнаго существованія и готовъ былъ возвратиться къ Отцу, требуютъ въ самомъ І. Христѣ такого высокаго выраженія Божества, для котораго всякая живопись совершенно безсильна. Собственное средство, какимъ она обязана представить человѣческую личность, отпечатлѣнную въ Его внѣшнихъ чертахъ, здѣсь должна изгладиться и преобразиться въ чистый свѣтъ. Гораздо удобнѣе и лучше соотвѣтствуютъ своей цѣли черты изъ жизни І. Христа, когда Онъ не является еще въ своей совершенной

духовности, когда Божество Его скрыто, унижено въ моменты отрицанія. Таковы *младенчество* I. Христа, исторія Его *страданій*.

Что I. Христосъ былъ дитя, это, во первыхъ, сообразно съ религіознымъ вѣрованіемъ. Онъ есть воплотившійся Богъ слѣд. проходитъ всѣ степени человѣческой жизни. Далѣе, если онъ представляется дитятею, значитъ не можетъ показать ясно всего, что находится въ Немъ. И такъ, здѣсь живопись имѣетъ неоцѣненную выгоду, выказать въ наивности и невинности дѣтства духовное величіе и духовную возвышенность, которыя частію много пріобрѣтаютъ отъ такого контраста: съ другой стороны, если они принадлежатъ дитяти, то глубины и высоты требуется отъ нихъ безконечно меньше, нежели въ изображеніи I. Христа человѣкомъ, учителемъ, верховнымъ судіею земли и проч. Такъ, черты лица младенца Іисуса у Рафаеля, въ особенности сикстинской Мадонны въ Дрезденѣ, имѣютъ пріятное дѣтское выраженіе, а между тѣмъ въ нихъ открывается нѣчто выше простой дѣтской невинности. Здѣсь божественное является намъ подъ юнымъ покровомъ какъ и Божественность въ безконечномъ проявленіи, а въ тоже время дѣтская форма явно говоритъ намъ почему такое направленіе еще не совершенно. Въ Мадоннахъ Ванъ-Ейка, напротивъ, младенецъ Іисусъ постоянно имѣетъ что-то недостаточное, какъ новорожденный, въ положеніи неподвижномъ и неимѣющемъ формы. Говорятъ, здѣсь было какое-то особенное намѣреніе живописца, представить что-то аллегорическое; если оно неудовлетворительно, то потому, что поклоняются не красотѣ I. Христа, но самому Его лицу. Но такія мнѣнія не должны входить въ искусство, и Рафаель, въ этомъ отношеніи, всегда станетъ выше всѣхъ.

Сюжетъ, не менѣе сообразный цѣли искусства, представляютъ страданія I. Христа. Іисусъ Христосъ поруганный, увѣнчанный терніемъ, *се человѣкъ*, Спаситель,

носящій крестъ, терпящій распятіе, снятіе со креста, положеніе во гробъ и прочее. Здѣсь, точно, Божество въ униженіи своего могущества, своей безконечной мудрости, въ противоположность съ своимъ торжествомъ. Искусство не только способно представить Его, но въ то же время открываетъ оригинальности понятія обширное поприще, гдѣ оно можетъ развиться не теряясь въ фантастическомъ. Здѣсь страдаетъ Богъ, поелику Онъ человѣкъ и подчиненъ жребію смертнаго. Правда, страданіе, какъ человѣческое, выше судьбы человѣка, выходитъ за предѣлы человѣческаго назначенія, это есть чувство безконечнаго зла, но оно всегда является подъ чертами человѣческой фигуры; впрочемъ, какъ здѣсь страдаетъ Богъ, то является нѣкоторое смягченіе страданія, которое не можетъ простираться до выраженія внѣшнихъ мученій, до терзаній, до ужаснаго. Такое выраженіе страданій души, особенно у итальянскихъ артистовъ, есть твореніе совершенно оригинальное. Серьезность печали выказывается только въ нижней части лица; нѣтъ сжатія мускуловъ какъ у Лаокоона, которое могли бы обозначить вопли и крики, но въ глазахъ и на челѣ волнуются душевныя скорби и страданія. Капли пота означаютъ внутреннія мученія. Въ тоже время на челѣ, тамъ, гдѣ костяной сводъ образуетъ главную форму и особенно въ пунктѣ, гдѣ соединяются носъ и ротъ, наконецъ тамъ, гдѣ внутренній смыслъ, духовная природа сосредоточиваются и проявляются, тамъ только небольшое число складокъ кожи и мускуловъ, неспособныхъ впрочемъ ни къ какому большему искривленію, показываютъ это страданіе и удержанное и безконечно сосредоточенное. Я помню въ частности одну голову въ галлереѣ Шлейсгейма, для которой живописецъ, кажется Гвидо-Рени, (и другіе артисты послѣ того въ подобныхъ представленіяхъ) нашелъ колоритъ совершенно особенный, непринадлежащій человѣческому цвѣту. Они

должны были представить ночь духа (въ моленіи предъ чашей) и составили здѣсь краску соотвѣтствовавшую высшимъ образомъ той мрачной бурѣ, тѣмъ чернымъ облакамъ, которыя закрываютъ лице духа, но которыя въ тоже время поддерживаются челомъ божественной натуры.

Я уже показалъ какъ совершеннѣйшій сюжетъ, *любовь довольную въ себѣ*; которой предметъ не есть существо духовное—невидимое, но предметъ присущій и видимый. Тогда мы имѣемъ предъ глазами самую любовь и ея предметъ. Самая высшая форма, истинный типъ этой любви есть материнская любовь Пресвятой Дѣвы къ Іисусу Христу, любовь матери по превосходству, матери, которая произвела на свѣтъ и носила на рукахъ Спасителя міра. Таковъ прекраснѣйшій сюжетъ, до котораго возвысилось искусство христіанское и главнымъ образомъ живопись въ своемъ религіозномъ кругѣ.

Любовь, которая имѣетъ предметомъ Бога, есть натуры совершенно духовной. Предметъ ея постигается только очами души. Тамъ нѣтъ дѣла до этого раздвоенія самаго себя, которое характеризуетъ любовь, ни до натуральной связи, соединяющей любимаго съ любящимъ. Впрочемъ, всякая другая любовь болѣе или менѣе случайна. Наклонность могла бы здѣсь и не раждаться. Далѣе, тѣ, которые любятъ другъ друга, братья и сестры отецъ и дѣти имѣютъ внѣ этихъ отношеній другія цѣли, другія обязанности, которыя озабочиваютъ ихъ. Отецъ, братья должны посвятить себя міру, государству, промышленности, войнѣ, однимъ словомъ общимъ интересамъ. Иначе бываетъ въ материнской любви. Здѣсь, вообще, любовь къ дитяти не имѣетъ ничего случайнаго; это не простой моментъ; это самое высокое, земное назначеніе женщины. Натуральный ея характеръ и ея священное призваніе здѣсь смѣшаны. Еще болѣе, если въ матерней любви у другихъ матерей мать видитъ и понимаетъ въ тоже время своего супруга и свое самое вну-

треннее соединеніе съ нимъ, то эта сторона изчезаетъ также въ любви Маріи къ своему Младенцу. Ибо чувствованіе, которое она испытываетъ, ничего не имѣетъ общаго съ супружескою любовью, которая обращается къ мужу. Напротивъ, это отношеніе къ Іосифу, имѣетъ болѣе братскій характеръ, а со стороны Іосифа, это есть чувство таинственнаго уваженія къ Дитяти, который есть Богъ и къ Маріи. Такимъ образомъ любовь, въ самой глубокой человѣческой формѣ, не въ Христѣ страдающемъ, или воскресшемъ, или живущемъ среди своихъ друзей представляется нашимъ взорамъ, но въ сердцѣ женщины,—въ Маріи. Вся Ея душа, все Ея бытіе есть человѣческая любовь къ Сыну, Котораго Она называетъ Своимъ Сыномъ. Это есть въ одно и тоже время святое уваженіе, обожаніе, любовь къ Богу, съ которою, какъ сама чувствуетъ, Она составляетъ единое. Она, смиренная предъ Богомъ, между тѣмъ имѣетъ безконечное чувство быть единою, благословенною между всѣми женами. Въ самой себѣ Она есть ничто, но въ Сынѣ своемъ, въ Богѣ—Она совершенна; въ себѣ, бѣдная у яслей, или Небесная Царица. Она довольна и счастлива, безъ всякой страсти и желанія, безъ всякой потребности, безъ всякой цѣли, кромѣ той, чтобы имѣть и сохранить то, что имѣетъ.

А представленіе этой любви заключаетъ обширное поле религіозныхъ сюжетовъ. Введеніе во храмъ, Благовѣщеніе, Рождество, бѣгство въ Египетъ и проч., къ этому присоединяются; далѣе, въ теченіи жизни Іисуса Христа, ученики, св. жены слѣдующія за нимъ и въ которыхъ любовь къ Богу есть болѣе или менѣе личное отношеніе. Это есть любовь къ живому Спасителю, живущему и находящемуся между нами, какъ дѣйствительному человѣку. Такова уже любовь Ангеловъ, которые при рожденіи І. Христа и во многихъ другихъ случаяхъ повергались ницъ, покланяясь І. Христу, погруженные въ

серьезное созерцаніе, или будучи проникнуты невинною и ясною радостію. Во всѣхъ этихъ положеніяхъ живопись въ частности представляетъ миръ и совершенное довольство любви.

Но за этимъ миромъ слѣдуютъ самыя горькія печали. Марія видитъ І. Христа несущимъ крестъ; видитъ Его страждущимъ и умирающимъ на крестѣ и положеннымъ въ гробъ. Никакія страданія не могутъ сравниться съ ея страданіями.

Однако, среди такихъ скорбей напрасно искали бы той неподвижной оцѣпенѣпости, какую можетъ произвести печаль или простое самоотверженіе; или, наконецъ, напрасно бы искали жалобъ на несправедливость судьбы; здѣсь неумѣстны никакія сравненія.

Печаль Маріи имѣетъ совершенно свой характеръ; Она не остается нечувствительною, она чувствуетъ мечь проходящій Ея душу. Сердце Ея сокрушено, но не окаменѣло. Она не только имѣла любовь; любовь—это Она Сама и наполняетъ всю Ея душу. Именно, внутреннее чувство, во всей своей независимости и дѣйствительности, сохраняетъ всегда основаніе и отрѣшенную сущность того, что она теряетъ. Равнымъ образомъ, потеря любимаго предмета не отнимаетъ у Нея мира любви. Сердце Ея сокрушено, но сущность Ея души является въ какой-то жизненности, которая устояла при всѣхъ неизрѣченныхъ страданіяхъ. А здѣсь-то и есть нѣчто безконечно возвышенное. Это живая красота души, которая, въ противоположность съ отвлеченною красотою тѣла, остается неизмѣнною въ смерти, но пребываетъ недвижима.

Послѣдній сюжетъ, относящійся къ Пресвятой Богородицѣ, есть Ея *Успеніе*. Смерть Маріи, въ которой Она опять находитъ прелесть юности, была счастливо представлена, въ особенности Шорлеелемъ. Этотъ артистъ придалъ Пресвятой Дѣвѣ выраженіе неподвижности

и мертвенной слѣпоты ко внѣшнему, между тѣмъ какъ духъ, проницающій сквозь всѣ Ея черты, опять находится съ другой стороны и представляетъ образъ блаженства.

Къ кругу сюжетовъ, показывающихъ намъ Бога присущимъ въ Его дѣйствительной жизни съ Матерію и своими учениками, съ Его страданіями и съ Его прославленіями, присоединяется теперь, въ третьихъ, *Человѣчество,* Человѣческая совѣсть, которая въ Богѣ, особенно въ дѣйствіяхъ Его видитъ предметъ своей любви и увлекается не земными вещами, а тѣмъ, что есть вѣчно. Здѣсь представляются еще три стороны. 1. *Обращеніе души* къ Богу. 2. *Покаяніе* и обращеніе, воспроизводящее внутренно и во внѣшности жизнь І. Христа въ человѣческой жизни. 3. *Прославленіе* и святость очищенной души.

Что касается до обращенія къ Богу, то существенный его характеръ есть *поклоненіе* Богу. Это положеніе, во первыхъ, есть униженіе, самоотверженіе, миръ, желаемый въ Богѣ. Во вторыхъ, это есть молитва, не какъ прошеніе, но какъ истинная молитва. Въ самомъ дѣлѣ, между молитвою и прошеніемъ находится тѣсное сходство; потому что молитва также можетъ быть прошеніемъ. Однако характеръ прошенія есть собственно *интересъ.* Оно обращается къ тому, кто имѣетъ что нибудь, что мнѣ необходимо получить; цѣль его—сдѣлать это существо благосклоннымъ, преклонить его сердце, возбудить его любовь и его симпатію ко мнѣ; а что я понимаю въ своихъ молитвахъ, это есть желаніе чего нибудь, что другой долженъ потерять въ мою пользу. Онъ долженъ любить меня, чтобы удовлетворилась любовь къ самому себѣ, чтобы исполнились и моя польза и мое благополучіе. Я, напротивъ, ничего не даю, развѣ только то, что содержитъ въ себѣ благодарность. т. е. чувствованіе, что дающій мнѣ выше меня. Но не такова истинная молитва. Молитва есть возвышеніе души и

сердца къ Богу, который есть любовь въ себѣ и для себя. У ней нѣтъ никакого интереса. Обращеніе къ Богу достаточно само для себя, а молитва находитъ блаженство въ самой себѣ. Потому что, хотя молитва можетъ относиться къ чему нибудь опредѣленному, но не частный же предметъ она должна собственно выражать. Здѣсь существенное заключается въ томъ, чтобъ быть услышаннымъ вообще, а не въ томъ, что касается частнаго предмета; это есть совершенная увѣренность въ томъ, что Богъ намъ дастъ все, что для насъ всего важнѣе. Въ этомъ отношеніи сама молитва есть довольство, наслажденіе, чувствованіе и ясное сознаніе вѣчной любви, которая не только проникаетъ какъ лучь прославленія сквозь фигуры и положенія, но въ себѣ составляетъ самое положеніе представленія. Есть чрезвычайно много молитвенныхъ состояній, изображенныхъ Рафаелемъ, въ которыхъ вмѣсто скорбей, смущенія и неизвѣстности таинственной молитвы выбраны предметомъ любовь и поклоненіе Богу. Въ древнихъ эпохахъ живописи это обыкновенно суть почтенныя фигуры, на которыхъ годы и страданія оставили глубокіе слѣды и которыя выполнены въ видѣ портрета. Замѣтно, что это суть души, погруженныя въ поклоненіе Богу, что у этихъ благочестивыхъ душъ поклоненіе не есть минутное занятіе, что рано они вошли въ путь духовности и святости, что вся жизнь ихъ мысли, ихъ желанія, ихъ воля, однимъ словомъ, все сосредоточено въ молитвѣ; и хотя они имѣютъ видъ портретовъ, но выраженіе ихъ не заключаетъ ничего, кромѣ преданности Богу, этого мира божественной любви; однако, совсѣмъ не то мы видимъ у древнихъ нѣмецкихъ и фламандскихъ артистовъ. Предметъ картины Кельнскаго собора, напримѣръ, есть поклоненіе трехъ волхвовъ и покровительница Кельна (тоже любимый предметъ въ школѣ Ванъ Эйка). Здѣсь молящіяся фигуры часто лица извѣстныя, государи, князья

и проч. тамъ напримѣръ въ славномъ поклоненіи, въ картинѣ у братьевъ Буассере, будто бы работы Ванъ-Ейка признавали Филиппа бургундскаго короля и Карла смѣлаго. Глядя на эти фигуры можно замѣтить совсѣмъ не то, что онѣ показываютъ, но что онѣ приходятъ къ обѣднѣ только въ воскресенье, что въ прочіе дни недѣли онѣ занимаются другими дѣлами. Въ частности въ нѣмецкихъ и фламандскихъ картинахъ представляются вкладчики, богатые рыцари, благочестивыя матери семействъ съ своими сыновьями и дочерьми. Онѣ похожи на Марфу, которая занималась въ домѣ матеріальными предметами, а не на Марію, избравшую благую часть. Правда, у нихъ нѣтъ недостатка въ благочестіи, въ мистической глубинѣ и въ чувствѣ. Но это есть пѣснь любви, которая у другихъ выражается изъ души; не простое возвышеніе души, ни молитва, или благодарное дѣйствіе за полученную милосгь, но вся ихъ жизнь, какъ пѣснь— есть жизнь соловья.

Характеръ въ этихъ картинахъ, вообще отличающій святыхъ или благочестивыхъ членовъ христіанской церкви въ ихъ положительной жизни, состоитъ въ томъ, что первое: частности живописи показываютъ выраженіе ихъ благочестія, совершенную гармонію внѣшняго со внутреннимъ. Чувствованіе, которымъ исполнена душа, наполняетъ также всѣ формы и черты лица, не выражающія тогда ничего противоположнаго этому чувствованію сердца, ничего отличнаго. А эта соотвѣтственность не представляется никогда въ дѣйствительности. Напр. плачущее дитя, особенно если только сбирается плакать, не говоря уже о томъ, что печаль его не серьезна, часто заставляетъ насъ смѣяться гримасамъ, сопровождающимъ его слезы. Также и возрастныя лица, когда хотятъ смѣяться дѣлаютъ особенныя мины, потому что черты ихъ очень тверды, слишкомъ холодны и слишкомъ суровы, чтобы служить для натуральнаго смѣха, легка-

го и добродушнаго. Живопись должна избѣгать этого разногласія между чувствомъ и чувственными формами, которыми выражается благочестіе. Она должна, сколько возможно, приводить внутреннее въ гармонію съ внѣшнимъ, что исполнили Итальянцы совершеннымъ образомъ, Нѣмцы и Голландцы не такъ хорошо, потому что примѣшивали къ своимъ представленіямъ что-то портретное.

Прибавлю еще одно замѣчаніе не такъ прямое, именно, что это благочестивое обращеніе души къ Богу не должно быть безпокойнымъ воззваніемъ во минуту физической опасности, или въ бѣдствіяхъ души, какъ въ псалмахъ и многихъ кантахъ лютеранской церкви: *Имже образомъ желаетъ елень на источники водныя, сице желаетъ душа моя къ тебѣ Боже.* То должна быть тихая гармонія самоотверженія души и наслажденіе этимъ самоотверженіемъ, самое глубокое довольство, не требующее ничего. Ибо тревоги вѣры, скорби души встревоженной или испуганной, эти сомнѣнія неизвѣстности, эти внутреннія борьбы, характеризующія благочестіе, не знающее точно ли оно погружено въ грѣхъ, точно ли его раскаяніе истинно, это отреченіе отъ себя, отсутствіе характера, измѣняющаго себѣ тревогами, не принадлежитъ романтической красотѣ въ обращеніи души къ Богу. Правда, лице можетъ съ воздыханіемъ поднять глаза къ небу. Впрочемъ, болѣе будетъ артистически и удовлетворительно если взоръ направится къ присущему и видимому предмету обожанія напр. къ І. Христу, къ Пресв. Дѣвѣ, Святымъ и пр. Легко, даже слишкомъ легко сообщить высокій интересъ картинѣ и тѣмъ только, если главное лице обратитъ свои взоры къ небу и кажется возвышается въ неземной міръ. У Гвидо Рени напр. эти привычки давать своимъ лицамъ такой взоръ и такое направленіе къ небу сдѣлалось уже какою-то обыкновенною манерою. Такъ, его Успеніе Богородицы, въ Мюнхенѣ,

весьма уважается друзьями искусства и знатоками; безъ сомнѣнія этотъ лучезарный блескъ славы, восхищеніе и освобожденіе души, все положеніе тѣла, парящаго на небо, блескъ и красота красокъ производятъ чрезвычайный эффектъ. По крайней мѣрѣ, мнѣ лучше нравится представленіе Пресвятой Дѣвы въ ея любви и ея освященіи, съ очами, обращенными на своего младенца. Это стремленіе, этотъ порывъ, этотъ взоръ на небо приближаются къ новѣйшему и чувствительному роду.

Второй пунктъ касается введенія отрицательнаго елемента въ духовное обращеніе любви. Ученики, св. мученики должны физически или натурально проходить этотъ путь печалей, по которому шелъ первый Іисусъ Христосъ, въ исторіи страстей.

Эти страданія находятся почти на границахъ искусства; и живопись легко можетъ покуситься преступить ихъ, когда она избираетъ сюжетомъ представленіе тѣлеснаго страданія въ мученіи и ужасѣ казней, когда снимаютъ кожу съ тѣла, жгутъ огнемъ или во время крестнаго страданія. А этого нельзя позволить ей, если справедливо, что она не должна выходить изъ духовнаго идеала, и не потому, чтобы подобные мученики, представленные взору нашему, поражали чувство прекраснаго или потому, что мы теперь слабонервны, но въ силу того болѣе возвышеннаго начала, что эта чувствительная сторона не составляетъ особеннаго требованія. Духовная исторія, душа, въ собственныхъ страданіяхъ, въ страданіяхъ любви, не тѣлесная боль въ себѣ представленная нашему взору, но печаль, вызванная печалію другаго, или печаль возбужденная чувствованіемъ собственнаго недостоинства, вотъ истинное основаніе представленія, которое должно быть почувствовано и выражено. Такимъ образомъ, твердость мучениковъ въ тѣлесныхъ страданіяхъ есть только му-

жество, одолѣвающее физическую боль. Но въ духовномъ идеалѣ душа имѣетъ только дѣло съ собою, здѣсь идетъ дѣло о страданіяхъ души, о болѣзняхъ ея любви о ея внутреннемъ покаяніи, о ея печаляхъ, раскаяніи уныніи.

Еще болѣе, даже въ мученіяхъ непремѣнно должна быть положительная сторона. Душа должна имѣть сознаніе и заниматься только примиреніемъ человѣка съ Богомъ въ себѣ, такъ, что это вѣчное искупленіе должно совершиться также и въ ней. Такимъ образомъ, часто являются намъ кающіеся мученики, монахи, которыхъ духъ до той степени поглощенъ этою мыслію примиренія съ Богомъ, что прошедши уже путь печалей, пожертвованія и огорченій они желаютъ опять начать жертвоприношеніе и снова подчиниться строгостямъ покаянія.

Теперь здѣсь можно имѣть два исходныхъ пункта. Въ самомъ дѣлѣ, если артистъ выбираетъ лицами натуры живыя, полныя свободы, ясности, рѣшимости, умѣющія легко понимать жизнь и узы, налагаемые ею, какъ и отказаться отъ нихъ съ такою легкостію, то къ этимъ характерамъ присоединяются также натуральное благородство, грація, веселость, свобода, красота формы. Если, напротивъ, это суть натуры, колеблющіяся, меланхолическія, грубыя, ограниченныя, неспособныя торжествовать надъ ними, то требуется также сильное потрясеніе, которое вырываетъ духъ изъ области чувствъ, отторгаетъ его отъ земли, пріобрѣтаетъ эти сердца для религіи испытанія. Съ этою твердостію характера вводятся тогда грубыя формы, енергія, твердость; рубцы на тѣлѣ такой упорной натуры болѣе видимы, болѣе глубоки и красота формъ уже пренебрегается.

Въ третьихъ, можно еще брать непосредственнымъ сюжетомъ положительную сторону искупленія, святость,

полученную покаяніемъ, сюжетъ, впрочемъ такой, въ какомъ легко потеряться.

Вотъ главные элементы духовнаго отрѣшеннаго идеала, какъ составителя основанія, на которомъ дѣйствуетъ романтическая живопись. Артисту позволено представлять нашему взору свои самыя удивительныя творенія, безсмертныя по глубинѣ выражаемыхъ мыслей и которыя, если удовлетворяютъ истиннымъ правиламъ представленія, то открывали бы намъ высочайшую степень, на которую только можетъ вознестись душа въ своемъ освѣщеніи, высочайшую духовность, величайшую глубину чувствованія.

Послѣ этого религіознаго круга остается представить еще двѣ другія области.

Противоположная крайность религіознаго круга, взятая въ себѣ собственно, не имѣетъ чувствованія и лишена божественнаго; это есть натура, и въ своемъ частномъ отношеніи къ живописи, натура, какъ пейзажъ. Характеръ религіозныхъ предметовъ, какъ мы его показали, состоитъ въ томъ, что въ нихъ выражается самое глубокое и самое внутреннее чувство души: любовь, тождествующаяся съ Богомъ, находящая свой покой въ этомъ внутреннемъ фокусѣ. А какъ эта внутренняя жизнь имѣетъ еще другую пищу, то можно и въ чисто внѣшней природѣ находить эхо, отвѣчающее душѣ, и въ физическихъ предметахъ узнавать черты, имѣющія сходство съ духомъ. Правда, холмы, горы и лѣса, долины, источники, равнины, солнце, луна, звѣздное небо и прочее не по своему непосредственному характеру кажутся такими, какъ горы и рѣки, но во первыхъ, эти предметы имѣютъ уже интересъ въ себѣ самихъ, такъ какъ въ нихъ является свободная жизненность природы и производитъ извѣстную гармонію съ человѣческою душею, какъ существомъ также живымъ. Во вторыхъ, частныя положенія предметовъ вно-

сятъ въ душу стремленія соотвѣтствующія стремленіямъ природы. Только человѣкъ можетъ сочувствовать съ этою жизненностію, съ этимъ голосомъ, звучащимъ въ его душѣ и чрезъ то входить во внутреннее соединеніе съ природою. Какъ Аркадяне говорили о Панѣ, который въ мрачномъ уединеніи лѣсовъ наводилъ страхъ и ужасъ; такъ природа съ своими различными сторонами, съ своими пейзажами, съ своею кроткою ясностію, тишиною, полною испареній, своею свѣжестію во время весны, глубокою неподвижностію зимою, съ своимъ пробужденіемъ утромъ и покоемъ вечеромъ представляетъ намъ положенія, сходныя съ положеніями души. Глубокая тишина на морѣ, присутствіе безконечной силы, способной поднимать волны, имѣютъ отношеніе къ душѣ. Также во время бури ревъ и надмѣніе пѣнящихся волнъ, которыя сокрушаются и неистово бушуютъ, возбуждаетъ въ насъ сочувствующее движеніе. Эта глубокая симпатія также составляетъ предметъ живописи. Равнымъ образомъ, мы должны почитать истиннымъ сюжетомъ предметы природы, въ самихъ себѣ, въ ихъ внѣшней формѣ и расположеніи до той степени, чтобы она была простымъ подражаніемъ. Цѣль ея есть—живо выставить и возвысить жизненность природы, которая пробиваетъ всюду и характеристическую симпатію видовъ этой жизненности съ частными чувствованіями человѣческой души, въ предметахъ представленныхъ пейзажей. Эта глубокая симпатія составляетъ единственно богатую сторону чувствованія, *единственное*, вполнѣ выразительное, по которому природа можетъ быть не только взята какъ рама, но какъ собственный предметъ живописи.

Третій видъ симпатическаго выраженія есть тотъ, который частію встрѣчается въ незначительныхъ предметахъ отъ цѣлаго, одушевленнаго какого нибудь пейзажа, частію въ сценахъ человѣческой жизни, которыя

могутъ являться намъ не только не значительными но вульгарными, грязными. Я уже въ другихъ мѣстахъ (I. часть) старался оправдать артистическую сторону подобныхъ предметовъ. Въ отношеніи къ живописи прибавлю только слѣдующее замѣчаніе:

Живопись не только представляетъ внутреннее чувствованіе, но и представляетъ его *приведеннымъ въ частность* въ себѣ. А чувство, потому, что имѣетъ характеръ частности, не остается въ отрѣшенной области религіи. Оно не отражается не только въ простой жизненности природы, въ разныхъ сценахъ, представляемыхъ намъ пейзажами, но должно проявляться и въ подробностяхъ и въ совокупностяхъ вездѣ, гдѣ человѣкъ какъ недѣлимое существо можетъ находить свой интересъ и свое довольство. Уже въ представленіяхъ изъ религіознаго круга, искусство, по мѣрѣ возвышенія, доставляетъ своимъ сюжетамъ тѣмъ болѣе земной характеръ и способный къ дѣйствительной жизни, и даетъ имъ совершенство мірскаго бытія. Такъ что, сторона чувственнаго бытія посредствомъ искусства становится главнымъ предметомъ, а религіозное представленіе чѣмъ-то придаточнымъ. Ибо искусство также старается облечь этотъ идеалъ въ земную форму, чувственно представить то, что ускользаетъ отъ чувствъ, равно какъ приводитъ въ дѣйствительность, въ человѣческую форму, предметы, занятые у отдаленныхъ сценъ прошедшаго.

На пунктѣ, на которомъ мы стоимъ теперь, внутреннее чувство составляетъ основаніе представленія, въ томъ, что есть болѣе присущаго въ предметахъ окружающихъ насъ ежедневно, въ предметахъ самыхъ обыкновенныхъ и самыхъ мелочныхъ.

Но теперь, если спросимъ, что составляетъ существенную сторону и истинно достойную искусства въ предметахъ и бѣдныхъ и безразличныхъ? Опять тоже существенное начало вещей здѣсь поддерживается и

имѣетъ силу таже *жизненность* и веселость свободнаго бытія, не смотря на величайшее разнообразіе частныхъ цѣлей и интересовъ. Человѣкъ всегда живетъ въ дѣйствительномъ, среди предметовъ, непосредственно ему присущихъ. Что онъ дѣлаетъ каждую минуту, есть нѣчто частное, и благополучіе состоитъ въ занятіяхъ, даже мелочныхъ, всѣми силами своей души. Тогда онъ тождествуется съ такими дѣйствіями, для которыхъ онъ кажется назначенъ, потому что въ нихъ влагаетъ всю энергію, къ какой только способенъ. Теперь это согласіе пораждаетъ гармонію сюжета съ частными проявленіями его дѣятельности, въ его самыхъ общихъ положеніяхъ; гармонію, которая поддерживаетъ и въ душѣ чувство внутренней радости и составляетъ здѣсь прелесть независимости у этого бытія, полнаго и совершеннаго въ своемъ родѣ. Такимъ образомъ, интересъ, принимаемый нами въ подобныхъ представленіяхъ, не состоитъ въ самыхъ предметахъ; но тамъ есть еще душа, основаніе жизненности, которая, не завися отъ предмета проявляющаго ее, говоритъ всякому уму, имѣющему нелживый смыслъ, всякой душѣ, составляетъ для ней предметъ удовольствія и симпатіи. И такъ, мы не должны, нѣкоторымъ образомъ, бросаться въ наслажденія, какъ будто насъ приглашаютъ удивляться созданіямъ искусства этого рода, съ такъ называемой *натуральной* точки зрѣнія. Это приглашеніе, дающее намъ какъ бы въ руку предметъ, въ подобныхъ твореніяхъ есть просто—обольщеніе. Это значитъ, не знать существеннаго пункта. Ибо, удивленіе здѣсь можетъ родиться только послѣ внѣшняго сравненія искусственнаго созданія съ произведеніемъ природы; она основывается только на сообразности представленія съ предметомъ уже даннымъ; между тѣмъ какъ здѣсь, существенное основаніе, артистическій елементъ въ понятіи и выполненіи есть согласіе представляемаго пред-

нета съ самимъ собою т. е. съ дѣйствительностію, воодушевленною въ себѣ. По началу обольщенія можно хвалить напр. портреты Деннера. Въ самомъ дѣлѣ, они подражаніе природѣ, но не воспроизводятъ почти нисколько жизненности въ себѣ, что здѣсь важно. Именно, стараются представлять волоса, морщины и вообще то, что безъ сомнѣнія не мертво, но не имѣетъ живаго выраженія человѣческой физіономіи.

Съ другой стороны, удовольствіе можетъ уменьшиться въ насъ мыслями объ какомъ-то узкомъ и непріятномъ направленіи, что подобные предметы въ самомъ дѣлѣ слишкомъ общи. Это значитъ именно брать основаніе представленія со стороны противуположной той сторонѣ, съ которой искусство дѣйствительно представляетъ его. Въ самомъ дѣлѣ, мы переносимъ на такіе предметы наши нужды, наши наслажденія, наше умственное образованіе, другія цѣли; т. е. мы понимаемъ ихъ единственно по ихъ внѣшней сообразности съ этими цѣлями. Такъ что, наши нужды, нашъ собственный интересъ составляютъ главную вещь, а между тѣмъ жизненность самаго предмета уничтожена. Она кажется назначенною будто бы служить простымъ средствомъ, или оставляетъ насъ совершенно равнодушными, потому что мы не знаемъ что изъ нея сдѣлать. Солнечный лучь, падающій сквозь дверь, отворенную въ комнату, въ которую мы входимъ, какая нибудь страна, по которой мы проѣзжаемъ, или швея служанка, которую мы видимъ усердною за работой, могутъ для насъ быть незначительными предметами, потому что мы занимаемся своими мыслями, или незанимаемся отдаленными интересами. Въ этомъ разговорѣ съ другими предметами, тѣ, которые находятся подъ нашими глазами, не говорятъ намъ ничего, или возбуждаютъ только вниманіе совершенно кратковременное, не простирающееся далѣе этихъ обыкновенныхъ сужденій: это есть, пріятное,

это—изящное, или гадкое. Такимъ образомъ, мы любимъ смотрѣть на веселость сельской пляски, потому что занимаемся ею мимоходомъ и не удаляемся отъ ней съ негодованіемъ, какъ враги всего грубаго. Тоже можно сказать о физіономіи людей, съ которыми мы находимся въ сношеніи въ жизни, или которыхъ встрѣчаемъ случайно. Наша личность и подвижность нашего характера постоянно принимаютъ въ томъ участіе. Мы должны говорить то или другое съ тѣмъ, или другимъ, мы должны кончить съ такимъ человѣкомъ какое нибудь дѣло, обязаны уважать его, думать объ томъ или другомъ изъ угожденія ему. Мы видимъ его въ такомъ или другомъ обстоятельствѣ; мы ведемъ себя точно также въ разговорахъ; или умалчиваемъ объ томъ или другомъ, чтобы не оскорбить его, не касаемся того или другаго пункта чтобы не разсердить его. Однимъ словомъ, у насъ предъ глазами всегда его исторія, его званіе, его служба и наше поведеніе или наши дѣла съ нимъ, и мы остаемся въ совершенно практическомъ сношеніи, или въ состояніи равнодушія или развлеченія, которыхъ даже и не замѣчаемъ.

А въ представленіи подобной живой дѣйствительности искусство совершенно перемѣняетъ нашу точку зрѣнія на нее. Сначала оно сокрушаетъ всѣ узы практической жизни, связывающей насъ съ предметомъ и ставитъ насъ съ нимъ лицемъ къ лицу, совершенно въ созерцательное положеніе. Въ тоже время оно лучшимъ образомъ отнимаетъ наше равнодушіе, обращаетъ наше вниманіе, занятое другими предметами, на представляемое положеніе, которое, чтобы быть понятымъ, требуетъ сосредоточенія на себѣ нашихъ взоровъ. Скульптура, въ особенности, своими идеальными произведеніями натурально разрушаетъ практическое сношеніе съ зрителемъ, потому что ея произведеніе не является принадлежащимъ къ дѣйствительности. Живопись, на-

противъ, съ одной стороны представляетъ намъ міръ, среди котораго мы живемъ. Но съ другой стороны, она разрываетъ всѣ нити, которыя насъ удерживаютъ тамъ. Она заставляетъ молчать нужды, наклонности, симпатіи или антипатіи, привлекающія насъ къ дѣйствительнымъ существамъ или удаляющія отъ нихъ; въ тоже время сближаетъ насъ съ предметами, которые показываетъ намъ имѣющими цѣль въ себѣ самихъ и собственную жизненность. Здѣсь мы находимъ противное тому, что Шлегель говоритъ такъ прозаически по случаю исторіи Пигмаліона; по его мнѣнію, эта басня показываетъ возвращеніе совершенно художественнаго произведенія въ общую жизнь, которая занимается личною наклонностію и вещественнымъ наслажденіемъ. Это возвращеніе несогласно съ удаленіемъ, въ которомъ художественное произведеніе ставитъ предметъ прямо противъ нашихъ потребностей.

Между тѣмъ какъ въ тоже время она возстановляетъ собственную и независимую жизнь и ставитъ ее прямо предъ нами.

Но если въ этомъ кругѣ искусство возвращаетъ предметамъ, которымъ мы не уступаемъ собственной независимости, свободу, которую они потеряли, то оно умѣетъ также дѣлать неподвижными тѣ, которые въ дѣйствительности имѣютъ только минутное бытіе и чрезъ то принуждаютъ насъ созерцать ихъ для нихъ самихъ. Тѣмъ болѣе, натура въ своихъ организаціяхъ и въ своихъ неподвижныхъ явленіяхъ достигаетъ высокаго эффекта, чѣмъ болѣе она походитъ на актера, котораго игру должно схватить однимъ быстрымъ взглядомъ. Въ этомъ отношеніи я уже провозгласилъ какъ торжество искусства надъ дѣйствительностію, какъ особенное достоинство: останавливать то, что есть самаго скоропреходящаго. Въ живописи, могущество, давать неподвижность непостоянному, прилагается

сначала къ минутной жизненности, сосредоточенной въ опредѣленныхъ положеніяхъ, потомъ къ волшебству явленія въ его подвижныхъ и преходящихъ цвѣтахъ. Напр. труппа кавалеристовъ въ одну минуту можетъ перемѣнить свои группировки и положенія каждаго кавалериста. Если бы мы были сами тамъ, то мы занялись бы другимъ а не разсматриваніемъ воодушевленной картины этихъ превращеній. Намъ надобно бы скакать верхомъ, ѣсть и пить, отдыхать, разсѣдлывать лошадей, поить ихъ и проч. Или, если бы мы были зрителями въ дѣйствительной ихъ жизни, то смотрѣли бы на нихъ съ другимъ интересомъ. Намъ хотѣлось бы знать, что это за люди, чѣмъ они занимаются, за чѣмъ путешествуютъ и проч. Живописецъ напротивъ, украдкою схватываетъ самыя быстрыя движенія, самое бѣглое выраженіе лица, самыя неустойчивыя явленія цвѣта въ этой подвижности; все это онъ ставитъ передъ нашими глазами, просто въ интересѣ той жизненности явленія, которое безъ нея изчезло бы безвозвратно. Представленіе бываетъ совершенно натурально, въ частности отъ игры окрашеннаго явленія, а не отъ цвѣта, отъ свѣтло-тѣни, отъ рельефа, или углубленія предметовъ. Въ художественныхъ произведеніяхъ мы менѣе внимательны къ этой сторонѣ, открываемой намъ однимъ искусствомъ. Кромѣ того, артистъ, въ семъ отношеніи заимствуетъ у природы ея прекрасное свойство входить въ мельчайшія подробности. Подобно ей артистъ конкретенъ, опредѣленъ, частенъ, потому, что оставляетъ предметамъ туже недѣлимость, какою владѣетъ живая наружность въ самыхъ быстрыхъ своихъ порывахъ. Однако, непосредственныя частности не рабски воспроизводятся, просто для чувствъ; онъ представляетъ воображенію конечный характеръ, въ которомъ еще проглядываетъ общность. Далѣе, чѣмъ незначительнѣе, въ сравненіи съ религіозными, предметы представляе-

мые этимъ родомъ живописи, тѣмъ болѣе, именно, артистическое произведенiе, способъ взгляда на нихъ, схватыванiя, формированiя ихъ, увеличиванiе артиста въ своей области своего сюжета, душа и живая любовь къ выполненiю, составляютъ главную сторону интереса и сливаются съ самимъ основанiемъ представленiя. Однако, предметъ въ рукахъ артиста не дѣлается чѣмъ нибудь другимъ, чѣмъ дѣйствительно не есть и не долженъ быть; мы полагаемъ, что видимъ что нибудь другое, новое, потому что въ дѣйствительной жизни не обращаемъ вниманiя на такiя положенiя и не замѣчаемъ ихъ цвѣтныхъ явленiй въ такой большой потребности. Съ другой стороны, безъ сомнѣнiя прибавляется нѣчто новое къ этимъ обыкновеннымъ предметамъ, именно: любовь, смыслъ, духъ, душа, съ какими артистъ схватываетъ ихъ и усвоиваетъ, и такимъ образомъ сообщаетъ творенiю своему собственное вдохновенiе, какъ новую жизнь.

Таковы существенные пункты, подъ которыми можно разсматривать основанiе представленiя въ живописи.

II. Опредѣленные характеры матерiаловъ живописи.

Второй пунктъ, о которомъ мы будемъ говорить, касается болѣе частныхъ характеровъ, которыхъ физическiе матерiалы должны явиться способными служить представленiю предметамъ, составляющимъ основанiе живописи.

I. Первый пунктъ, требующiй обсужденiя, есть *линейная перспектива*. Необходимость ея видна изъ того, что живопись имѣетъ въ своемъ распоряженiи только поверхность и при томъ она не можетъ, какъ барельефъ въ древней скульптурѣ, растянуть свои фигуры въ

ряду съ другими, на одной и той же плоскости. И такъ, она должна идти къ образу представленія, который ложно представляетъ отдаленіе предметовъ по всѣмъ измѣреніямъ пространства. Потому что живопись старается развить избранный сюжетъ, представить его зрителю въ разныхъ движеніяхъ, поставить лица въ различныя отношенія между собою и предъ природою, и все это совсѣмъ на другой степени, нежели какъ можетъ дѣлать скульптура, даже въ барельефѣ; а чего по отдаленію живопись не можетъ произвести дѣйствительнымъ образомъ, то она должна замѣнить явленіемъ дѣйствительности. Первое средство состоитъ въ томъ, чтобы раздѣлить единственную поверхность, которую она имѣетъ предъ собою, на многія плоскости, по видимому отстоящія однѣ отъ другихъ; поддержать, такимъ образомъ, противоположность плана предшествующаго и плана отдаленнаго, связанныхъ между собою среднимъ планомъ. Она раздѣляетъ свои предметы по этимъ различнымъ плоскостямъ. Если справедливо, что въ дѣйствительности предметы уменьшаются въ нашихъ глазахъ по мѣрѣ своего удаленія и что это есть законъ оптическій, который можетъ быть математически опредѣленъ, то живопись должна также сообразоваться съ тѣми правилами, которыя, впрочемъ по тому только факту, что предметы здѣсь перенесены на одну и туже поверхность, принимаются частнымъ образомъ въ своемъ примѣненіи. Вотъ свойство того, что называютъ линейною переспективою или математической, въ живописи. Я не займусь повѣркою этихъ и подобныхъ правилъ.

II. Но во вторыхъ, предметы имѣютъ также различную форму, кромѣ своего разстоянія и своего относительнаго положенія. Эти частные контуры, по которымъ каждый предметъ является видимымъ въ своей собственной формѣ, суть дѣло рисунка. Рисунокъ сначала даетъ отдаленіе предметовъ, равно какъ ихъ частныя формы.

Главный его законъ есть точность въ формѣ и наблюденіе разстоянія. Безъ сомнѣнія, это не касается еще духовнаго выраженія, но только внѣшняго явленія. Равнымъ образомъ, здѣсь идетъ дѣло только о воспроизведеніи главныхъ линій. Однако, въ органическихъ формахъ и въ ихъ различныхъ движеніяхъ онѣ очень трудны, по причинѣ оптическаго обмана, здѣлавшагося чрезъ то необходимымъ. Сообразно этимъ двумъ пунктамъ, относящимся просто къ формѣ и цѣлымъ размѣрамъ, они составляютъ нѣкоторымъ образомъ *пластическую* часть живописи, скульптурную. А это искусство, выражающее также во внѣшней формѣ все, что есть наиболѣе внутренняго тамъ, не можетъ обойтись безъ того, чтобы въ другихъ отношеніяхъ не остановиться тамъ; ибо его частная задача есть колоритъ. Такъ что въ перспективѣ и формѣ истинно живописной только различіями колеровъ можетъ осуществиться собственный образъ представленія и достигнуть своей цѣли.

III. Слѣдовательно, колоритъ, собственно говоря, дѣлаетъ живописца. Правда, мы охотно останавливаемся предъ рисунками, а главное предъ ескизами, какъ представителями произвольной игривости артиста. Но каково бы ни было здѣсь богатство изобрѣтенія и воображенія, каковъ бы нибылъ внутренній духъ, непосредственно проникающій сквозь оболочку, нѣкоторымъ образомъ прозрачную и легкую по формѣ, живопись должна рисовать, если не хочетъ оставаться въ отвлеченіи чувственныхъ качествъ, если она хочетъ представлять живую недѣлимость предметовъ и приводить ихъ въ частность. Однако, не льзя отнимать важнаго достоинства у рисунковъ, особенно у рисунковъ руки великихъ артистовъ напр. Рафаеля и Альбрехта Дюрера. Еще болѣе, ескизы отъ руки имѣютъ, въ этомъ отношеніи, высокій интересъ, потому, что они позволяютъ намъ присутствовать при чудесномъ ихъ выполненіи; въ нихъ видимъ

духъ, перешедшій весь въ руку, которая съ особенною легкостію, не ощупью, минутнымъ творчествомъ производитъ все, что происходитъ въ душѣ артиста. Рисунки напр. Дюрера въ молитвенникѣ, находящемся въ ліонской библіотекѣ, показываютъ неизобразимый пылъ и свободу. Понятіе и выполненіе, кажется, составляютъ здѣсь одно, между тѣмъ какъ въ картинахъ не льзя выбросить изъ головы мысль, что совершенство было достигнуто только послѣ многихъ усилій, такъ какъ все произведеніе было поправлено нѣсколько разъ, въ слѣдствіе постояннаго хода впередъ и постепенныхъ улучшеній.

Не менѣе справедливо, что, въ выраженіяхъ души, живопись посредствомъ красокъ только входитъ на ту степень, на которой она является истинно живою. Но всѣ школы живописи не возвели искусства колорита на эту высоту. Очень замѣчательно, что Венеціане и Голландцы были почти единственно лучшими артистами въ колоритѣ. У нихъ одно только общаго, что они равно находятся близь моря, въ низменной странѣ, пересѣченной болотами и каналами; въ отношеніи къ Голландцамъ это можно объяснить тѣмъ, что подъ горизонтомъ всегда мрачнымъ, имѣя передъ глазами постоянно сѣрый фонъ, они чувствовали въ себѣ большое побужденіе изучать все относящееся къ краскамъ: различные ефекты свѣта, его отраженія и самыя разнообразныя явленія, выставлять ихъ и находить въ этомъ точно одну изъ главныхъ задачь своего искусства. Другія школы итальянской живописи, въ сравненіи съ Венеціанцами и Голландцами, Корреджіо и исключая нѣкоторыхъ другихъ, являются сухими, лишенными силы, холодными, безжизненными.

Теперь, что касается до краски, можно представить слѣдующіе пункты, какъ самые важные:

1. Самое простое основаніе всякой краски есть *свѣтъ* и *тьма*. Если эта противоположность одна ставится въ сравненіи во всѣхъ образахъ сочетанія, безъ употребленія различныхъ красокъ, тогда нѣтъ здѣсь другихъ различій кромѣ различія бѣлаго, какъ свѣта и чернаго какъ мрака,—равно и переходовъ и оттѣнковъ; это есть какое то дополненіе рисунка, потому что принадлежитъ пластической сторонѣ формы и служитъ къ выполненію выдавшихся частей, каковы: углы, контуры, отдаленія предметовъ. Въ этомъ отношеніи мы мимоходомъ можемъ упомянуть здѣсь объ искусствѣ гравированія на мѣди, которое имѣетъ дѣло только со свѣтомъ и тѣнью. Кромѣ безконечныхъ трудовъ и самой внимательной работы, требуемыхъ этимъ драгоцѣннымъ искусствомъ, достигшимъ полной своей высоты, талантъ присоединяетъ еще пользу размноженія оригиналовъ, какую выгоду гравированіе раздѣляетъ съ типографіей. Однако, это искусство не заключено, подобно рисунку, въ область свѣта и тѣней; оно въ своемъ дѣйствительномъ развитіи старается частнымъ образомъ соперничать съ живописью. Кромѣ свѣта и тѣни производимой по распредѣленію свѣта, она старается выразить различія, происходящія отъ мѣстныхъ красокъ или живѣйшаго блеска, или самыхъ мрачныхъ красокъ.

Но въ живописи, какъ мы сказали, свѣтъ и тѣнь даютъ только основаніе. Правда, это основаніе весьма важно, потому что оно одно опредѣляетъ выдавшіяся мѣста и углубленія, контуры и вообще этотъ частный видъ видимой формы, которую называютъ *моделью*. Артисты въ искусствѣ колорита простираются въ этомъ отношеніи до самой высшей противоположности, самаго яркаго цвѣта съ самыми мрачными тѣнями и только такимъ образомъ производятъ самый большой еффектъ. Однако, эта противоположность позволена имъ въ такой мѣрѣ, чтобы она не была внезапною т. е. чтобы сопро-

вождалась разнообразною игрой переходовъ и постепенностей, которыя связываютъ всѣ части цѣлаго и простираются даже до того, что замѣчаешь и самые малые оттѣнки. Но если нѣтъ такихъ противоположностей, то цѣлое останется въ бездѣйствіи, потому что, различіе большее или меньшее въ свѣтѣ и тѣни выставляетъ только опредѣленныя части и изглаживаетъ другія. Въ частности, только въ богатыхъ композиціяхъ иногда представляемые предметы слишкомъ разстоятъ одни отъ другихъ, и необходимо простираться до послѣднихъ предметовъ тѣни, дабы имѣть наибольшее число постепенностей для свѣта и тѣней.

Теперь, если мы разсмотримъ опредѣленный характеръ свѣта и тѣней, онъ зависитъ главнымъ образомъ отъ манеры освѣщенія предметовъ, усвоенной артистомъ. Свѣтъ дневный, утренній, полдневный, вечерній, солнечный или лунный во время облачнаго или безъоблачнаго неба, во время бури, свѣтъ отъ факеловъ, въ какомъ нибудь мѣстѣ падающій или разливающійся, равно самые разнообразные способы, какими его предметы принимаютъ, производитъ здѣсь безчисленныя различія. Въ какомъ нибудь дѣйствіи сложномъ и общественномъ, въ положеніи ясномъ по себѣ, со стороны умственнаго взгляда, физическій свѣтъ есть только придаточный предметъ, и артистъ лучше поступитъ, если употребитъ обыкновенный дневный свѣтъ, по крайней мѣрѣ, если драматическая жизненность картины не требуетъ выполнять нѣкоторыя частныя группы а другія оставлять въ тѣни, и въ этой цѣли лучше употреблять способъ освѣщенія предметовъ, которое благопріятствуетъ подобнымъ разностямъ. Равнымъ образомъ, древніе великіе живописцы мало употребляли контрасты и вообще положенія, требующія небольшаго способа освѣщать сцены—и они правы. Они придали болѣе важности елементу, духовному въ себѣ, нежели еффекту, произво-

димому посредствомъ чувственнаго явленія. Въ самомъ дѣлѣ, въ преобладаніи нравственной стороны и въ важности основанія можно обойтись безъ этихъ средствъ, болѣе или менѣе внѣшнихъ. Въ родѣ пейзажномъ, напротивъ, въ предметахъ незначительныхъ обыкновенной жизни, манера освѣщенія ихъ имѣетъ совсѣмъ другую важность. Здѣсь, особенно великіе артистическіе еффекты, часто также искусственные еффекты, магическіе, находятъ свое мѣсто. И такъ, въ пейзажѣ контрасты между большими массами свѣта и сильными частями тѣни могутъ производить лучшій еффектъ, и между тѣмъ перородиться тѣмъ легче въ чистую манеру. Съ другой стороны, въ этомъ кругѣ, главнымъ образомъ, отраженіе, зеркальность, это чудесное эхо свѣта, въ частности происходятъ отъ живой игры свѣта и тѣни, что со стороны артиста и со стороны зрителя потребуетъ глубокаго и постояннаго изученія. Далѣе, способъ освѣщенія, схваченный артистомъ внѣшнимъ образомъ, или внутреннимъ, въ своемъ понятіи, можетъ быть только преходящимъ, измѣнчивымъ явленіемъ. Но какъ бы внезапна и необыкновена ни могла быть манера, съ какою освѣщена картина, но артистъ долженъ заботиться въ самомъ одушевленномъ дѣйствіи поступать такъ, чтобы совокупность въ этомъ разнообразіи оставалась спокойною и не была бы неизвѣстна, запутана, но являлась бы свѣтлою и хорошо расположенною.

2. Такимъ образомъ, какъ я сказалъ выше, живопись не должна выражать свѣта и тѣни въ ихъ отчетливой простотѣ, но различіемъ самихъ цвѣтовъ. Свѣтъ и тѣни должны быть окрашены; слѣдовательно мы должны говорить о цвѣтѣ (краскѣ) собственно.

Первый пунктъ есть тотъ, который собственно касается свѣта и тѣни въ цвѣтахъ противоположныхъ одни другимъ, сколько они дѣйствуютъ въ своемъ взаимномъ отношеніи, какъ свѣтъ и тѣнь увеличиваютъ себя, стѣ-

сняютъ, вредятъ себѣ взаимно. Напр. красный и еще болѣе желтый, не смотря на неравную напряженность, сами по себѣ свѣтлѣе бѣлаго. Это лучшимъ образомъ объяснилъ Гете. Въ синемъ, въ самомъ дѣлѣ, *темное* есть главная вещь, оно является синимъ только при свѣтлой срединѣ, однако не совсѣмъ прозрачнымъ. Небо напр. темно; оно всегда черно на самыхъ высокихъ горахъ; когда смотрятъ на него сквозь прозрачную, однако мутную средину, каковъ атмосферный воздухъ, въ низшихъ равнинахъ, то кажется синимъ и тѣмъ свѣтлѣе, чѣмъ воздухъ менѣе прозраченъ. Въ *желтомъ*, напротивъ, *свѣтлое*, рѣшительно говоря, дѣйствуетъ посредствомъ мутной средины, которая позволяетъ еще видѣть свѣтлое. Дымъ есть такая мутная средина. Онъ кажется синеватымъ предъ чернымъ, проходящимъ чрезъ него; предъ чѣмъ нибудь свѣтлымъ кажется красноватымъ и желтоватымъ. *Красный*, собственно говоря, по своему еффекту есть царственный цвѣтъ, гдѣ проникаютъ себя синій и желтый цвѣта, противоположные въ себѣ. *Зеленый* также можно почитать такимъ же сочетаніемъ; однако, это не есть конкретное единство, но простая, уничтоженная разность, насыщенная и спокойная нейтральность. Эти цвѣта суть *основные,* самые чистые, самые простые, первообразные. Равнымъ образомъ и въ томъ же смыслѣ прилагая ихъ къ древнимъ артистамъ можно искать въ нихъ какую нибудь идею символическаго значенія, особенно въ употребленіи синяго и краснаго. Синій соотвѣтствуетъ кротости, выраженію исполненному ума и душевной тишины, сантиментальному направленію, такъ какъ оно имѣетъ началомъ мракъ, не производящій противоположности. Свѣтлый показываетъ здѣсь болѣе: сопротивленіе, дѣятельность, жизнь, ясность. Красный, это есть мужественная энергія, власть, господство. Зеленый показываетъ равнодушіе, нейтральность. По этой символикѣ Пресвятая Дѣва,

представленная сидящею на тронѣ, какъ небесная царица, имѣетъ обыкновенно красную мантію; напротивъ, облечена въ голубую, когда является Матерію Божіею.

Всѣ другіе цвѣта, съ ихъ безконечнымъ разнообразіемъ, должны быть разсматриваемы какъ простыя видоизмѣненія, въ которыхъ можно узнать какой либо оттѣнокъ этихъ главныхъ цвѣтовъ. Въ этомъ-то смыслѣ напр. никакой живописецъ не назвалъ фіолетоваго цвѣта — цвѣтомъ. Теперь всѣ эти цвѣта, по сильной ихъ взаимной противоположности, болѣе свѣтлы, или болѣе темны, какое обстоятельство существенно требуетъ вниманія живописца, чтобы не опустить приличнаго тона, необходимаго на каждомъ пунктѣ для модели и разстоянія предметовъ. Здѣсь въ самомъ дѣлѣ представляется трудность. Напр. въ понятіи о лицѣ: губы красны, брови черны, свѣтлорусы, иногда темны, и однако, не смотря на этотъ цвѣтъ они темнѣе, нежели губы. Также щеки по краснотѣ болѣе свѣтлы, въ отношеніи цвѣта, нежели носъ, а со стороны главныхъ цвѣтовъ, желты, темноваты или зеленоваты. Теперь, эти части, въ силу своихъ цвѣтовъ могутъ быть окрашены съ большею ясностію и напряженностію, нежели имъ прилично по ихъ модели.

Въ скульптурѣ и даже въ рисовкѣ подобныя части содержатся въ свѣтѣ и тѣни существенно по формѣ предметовъ и по способу ихъ освѣщенія. Живописецъ, напротивъ, долженъ допускать ихъ въ мѣстномъ окрашиваніи, разрушающемъ это отношеніе въ натуральной перспективѣ; разумъ судитъ объ ихъ формѣ и проч. не только по явленіямъ свѣта, но и по другимъ обстоятельствамъ. Но въ живописи дается одинъ только цвѣтъ, который, какъ простой моментъ, служитъ во вредъ условіямъ, требуемымъ свѣтомъ и тьмою. Здѣсь искусство живописца состоитъ въ томъ, чтобы изглаживать и сочечать цвѣта такимъ образомъ, чтобы они не

вредили себѣ взаимно, ни въ мѣстныхъ оттѣнкахъ образца, ни въ другихъ отношеніяхъ. Только въ случаѣ преоблададанія этихъ двухъ пунктовъ истинная форма и истинный цвѣтъ предметовъ, воспроизводятся до своего степени совершенства. Съ какимъ искусствомъ наприм. Голландцы писали цвѣтъ атласа въ одеждахъ, всѣ разнообразнѣйшія отраженія, постепенности въ тѣняхъ, складкахъ и проч. наружность серебра, золота, мѣди, стеклянныхъ сосудовъ, бархата и даже Ванъ-Ейкъ, блестящія драгоцѣнныя камни, галуны и проч. Значитъ, цвѣта, которыми выставляютъ блескъ золота, не имѣютъ въ себѣ ничего металлическаго; если смотрѣть на нихъ ближе, это только жолтый цвѣтъ, который по себѣ точно блеститъ. Весь еффектъ зависитъ съ одной стороны отъ искусства, съ какимъ форма поставлена рельефно, съ другой, отъ сосѣдства, въ которомъ помѣщенъ каждый оттѣнокъ особеннаго цвѣта.

Другой важный пунктъ есть *гармонія цвѣтовъ*. Я уже замѣтилъ, что цвѣта составляютъ совокупность стихій, упорядоченныхъ по своей натурѣ. Теперь эти цвѣта должны явиться въ своей цѣлости; никакой главный цвѣтъ не долженъ здѣсь отсутствовать совершенно, иначе нарушится смыслъ, заключающійся въ этомъ дѣлѣ. Древніе итальянскіе живописцы, особенно Фламандскіе, удовлетворяютъ вполнѣ этому условію, въ системѣ цвѣтовъ. Мы находимъ въ ихъ картинахъ синія, желтыя краски и зеленыя. Теперь, полная совокупность ихъ составляетъ основаніе гармоніи цвѣтовъ. Но цвѣта должны такъ сочетаться, чтобы глазамъ представлялись не только ихъ живая противоположность, но и посредство ихъ и примиреніе. Эта сила противоположности и спокойствія, раждающаяся изъ примиренія, происходитъ частію, отъ ихъ сближенія, частію отъ степени напряженности каждаго. Въ древней живописи, особенно Фламандцы, употребляли цвѣта въ ихъ чистотѣ и ихъ простомъ

блескѣ. Гармонія здѣсь затрудняется еще больше живостью противоположности; но когда она достигнута, тогда она болѣе нравится глазу. Съ такимъ рѣшительнымъ характеромъ и съ такою живостію цвѣтовъ собственный характеръ предметовъ и сила самаго выраженія тѣмъ не менѣе должны представлять туже рѣшимость и туже простоту. Отсюда раждается высокая гармонія колорита съ самымъ фономъ предмета. Главныя лица напр. должны имѣть цвѣта болѣе яркіе, и въ ихъ характерѣ. въ ихъ позѣ, въ ихъ образѣ выраженія казаться грандіознѣе нежели второстепенныя лица, для которыхъ годятся только смѣшенныя краски или цвѣта. Въ пейзажной живописи подобныя противоположности главныхъ чистыхъ цвѣтовъ не такъ умѣстны. Въ суккнахъ, напротивъ, гдѣ мѣлочи составляютъ главный предметъ и гдѣ въ частности платья занимаютъ наибольшую часть пространства, эти цвѣта очень у мѣста. Здѣсь сцена принадлежитъ духовному міру. Неорганическіе предметы, окружающая природа должны проявляться въ нихъ проще, а не въ ихъ истинномъ совершенствѣ, или въ своемъ независимомъ дѣйствіи; столь разнообразныя краски пейзажа съ разнообразіемъ и богатствомъ своихъ оттѣнковъ мало приличны. Вообще, пейзажъ, какъ спутникъ сценъ челевѣческой жизни, вполнѣ также приличенъ, какъ всякая комната или всякая архитектурная обстановка. Ибо, глубокія чувствованія чековѣческой души являются какъ нѣчто существенное не въ сценахъ, на открытомъ воздухѣ, но если должно поставить человѣка на сценѣ, среди природы, то она должна болѣе сохранять свое достоинство, нежели какъ простая спутница. Это есть, повторяю, главное въ подобныхъ представленіяхъ—и цвѣта здѣсь находятъ рѣшительно свое мѣсто. Однако, чтобы употребить ихъ, требуется энергія, смѣлость. Они уживаются съ тихими фигурами, съ разслабленнымъ тономъ, съ притворною

граціею: подобная надутость физіономіи которую почитаютъ какою-то идеальностію, со временъ Рафаеля Менгса, совершенно была бы подавлена такими яркими красками. Въ это послѣднее время вошли въ моду, особено у насъ, незначительныя нѣжныя фигуры, съ изысканными позами, которыя стараются быть граціозными. Эта незначительность, въ отношеніи внутренняго или нравственнаго характера, какъ слѣдствіе, влечетъ за собою незначительность и тона красокъ; такъ что всѣ онѣ принимаютъ какую-то туманную блѣдность, безжизненную слабость, представляющія все безжизненнымъ. Конечно, ни одна краска не стѣсняетъ другую, но также ничего не имѣетъ рѣзкаго. Гармонія цвѣтовъ, и часто очень спокойныхъ, съ граціею, обольщаетъ глазъ, однако сама теряется въ незначительномъ. Въ подобномъ отношеніи Гете, разсуждая о переводѣ опыта Дидерота о живописи, говоритъ: «никакъ не льзя согласиться, чтобы легче было представить главный колоритъ болѣе гармоническимъ, нежели сильнымъ; конечно, если колоритъ имѣетъ силу, если краски являются живыми, то глазъ чувствуетъ гармонію, или дисгармонію, или гораздо живѣе; но если ослабляютъ краски, если въ живописи употребляютъ иные цвѣта яркими, другіе смѣшанными, иные безцвѣтными, тогда никто не знаетъ, что онъ видитъ: гармоническую, или дисгармоническую картину. Однако, всегда всякій скажетъ, что этотъ предметъ не производитъ еффекта, что онъ незначителенъ».

3. Съ гармоніею цвѣтовъ въ колоритѣ живопись далеко недостигаетъ до предѣловъ совершенства; къ этому требуются другія условія. Въ этомъ отношеніи для меня довольно будетъ припомнить то, что называютъ *воздушною перспективою*, *изображеніемъ тѣлеснаго цвѣта* и, наконецъ, *очарованіемъ* колорита.

Линейная перспектива сначала прилагается только къ большимъ различіямъ, представляемымъ глазу линіями предметовъ, по ихъ большему и меньшему отдаленію. Эта перемѣна или это уменьшеніе фигуръ, не есть однако единственный предметъ, который должна представлять живопись. Ибо, въ дѣйствительномъ мірѣ всѣ предметы различно окрашиваются, смотря по дѣйствію атмосфернаго воздуха, который прогуливается между предметами, или ихъ частями. Этотъ тонъ красокъ, сглаживающійся съ удаленіемъ, составляетъ главную перспективу, поколику предметы образуются въ своихъ контурахъ, въ отношеніи свѣта и мрака и другихъ видовъ окрашиванія. Обыкновенно думаютъ, что все, стоящее на первомъ планѣ и гораздо ближе къ глазу, всегда свѣтлѣе, а что находится въ углубленіи то темнѣе. Первый планъ—самый темный и въ тоже время самый свѣтлый т. е. вблизи контрастъ свѣта и тѣней дѣйствуетъ весьма сильно—и контуры опредѣляются болѣе рѣзко; напротивъ, чѣмъ предметы далѣе отъ глаза, тѣмъ они безцвѣтнѣе, неопредѣленнѣе въ своихъ формахъ, потому что противоположность свѣта и тѣни болѣе и болѣе изглаживается, даже до того, что все теряется въ какомъ-то сѣромъ; а между тѣмъ различные способы освѣщенія предметовъ производятъ въ этомъ отношеніи самыя разнообразныя уклоненія. Частнымъ образомъ, въ пейзажной живописи и во всѣхъ другихъ картинахъ, представляющихъ обширныя пространства, воздушная перспектива имѣетъ самое высшее значеніе. Ею великіе знатоки колорита производили магическіе еффекты.

Но далѣе, въ раскраскѣ, самое трудное, идеалъ, нѣкоторымъ образомъ, пунктъ кульминаціи—составляетъ *тонъ цвѣта человѣческаго тѣла*, соединяющаго въ себѣ удивительнымъ образомъ другіе цвѣта, такъ, чтобы ни одинъ изъ нихъ не явился независимымъ. Свѣжая краснота

щекъ, показывающая юность и здоровье, конечно есть чистый карминъ, безъ всякаго пункта, отливающаго синимъ, фіолетовымъ, или желтымъ.

Но этотъ красный цвѣтъ есть только разцвѣтъ или лучше сказать блескъ, кажется, выходящій изнутри и теряющійся нечувствительно въ общемъ тѣлесномъ цвѣтѣ, между тѣмъ какъ тотъ есть идеальное сліяніе всѣхъ главныхъ цвѣтовъ. Сквозь прозрачный желтый цвѣтъ кожи проглядываетъ цвѣтъ красный артеріи, голубой— венъ,—и къ цвѣту тѣни или другимъ различнымъ явленіямъ и различнымъ отраженіямъ присоединяются еще тоны сѣрые, темные и даже зеленые, которые съ перваго взгляда могутъ казаться намъ очень противными природѣ, между тѣмъ имѣютъ свою точность и свой истинный еффектъ. Это сочетаніе явленій здѣсь совершенно безъ блеска т. е. не отражаетъ ничего внѣ, но одушевлено, оживлено внутреннимъ. Эта прозрачность, позволяющая видѣть внутренность, составляетъ одну изъ видимыхъ трудностей для живописи. Ее можно сравнить съ поверхностію озера при закатѣ солнца, когда въ тоже время видны фигуры отраженныя имъ и свѣтлая глубина и особенный характеръ его водъ. Блескъ металла, напротивъ, совершенно свѣтелъ и съ отливомъ; драгоцѣнные камни прозрачны и блестящи; но тамъ не видно никакого сліянія цвѣтовъ, какъ въ тѣлѣ. Тоже можно сказать объ атласѣ шелковыхъ матерій. Кожа животныхъ, ихъ шерсть, перья, руки такъ же имѣютъ самую разнообразную краску. Однако, въ опредѣленныхъ частяхъ, цвѣтъ бываетъ явственнѣе, болѣе независимъ. Такъ что разнообразіе есть скорѣе результатъ поверхностей различныхъ плоскостей, небольшихъ пунктовъ и линій, различно окрашенныхъ, нежели истинное сліяніе, какъ въ цвѣтѣ человѣческаго тѣла. Съ нимъ сближаются наиболѣе игра цвѣтовъ въ прозрачныхъ частяхъ винограда и удивительные оттѣнки розы, столь

нѣжны и такъ же имѣющіе свою прозрачность. Впрочемъ, прозрачность не должна представлять вида той внутренней жизненности, которую должно имѣть тѣло и которую знаетъ живописецъ. Ибо этотъ внутренній духъ и жизненный не долженъ казаться какъ бы лежащимъ на поверхности, проявляться въ формѣ какого нибудь матеріальнаго цвѣта, или полосъ, точекъ и проч., онъ открывается какъ цѣлое одушевленное, глубоко прозрачное, подобное небесной лазури, не представляющей глазу поверхности, которая ее останавливаетъ, но гдѣ глазъ долженъ имѣть возможность погружаться неопредѣленно. Уже Дидеротъ, въ сочиненіи переведенномъ Гете, говоритъ въ этомъ смыслѣ: «кто достигъ до того, что понялъ тѣло, тотъ успѣлъ очень далеко. Прочее ничтожно въ сравненіи съ нимъ. Тысяча живописцевъ умерли не понявши тѣла, тысячи другихъ умрутъ безъ этого понятія.

Что касается до матеріальнаго средства, въ которомъ можетъ быть представлена эта жизненность тѣла, безъ блеска, одна, то живопись на маслѣ оказалась къ этому совершенно способна. Менѣе возможенъ способъ исполненія посредствомъ мозаики, рекомендуемой конечно по своей прочности. Такъ какъ здѣсь должно выразить различные оттѣнки цвѣта различными кусками стекла или маленькихъ камешковъ, уложенныхъ рядомъ, то никогда не льзя сочетать внутренно и совершенно слить цвѣта. Живопись фреско, акварелью простирается уже дальше; впрочемъ у фресковъ краски, положенныя на мокрую известь слишкомъ скоро поглощаются, такъ, что въ началѣ потребны особенная ловкость и вѣрность кисти. Даже, надобно писать большими штрихами, потому что краски, высыхая скоро, не позволяютъ никакой тонкости въ выполненіи. Тоже можно сказать о живописи акварельными красками. Правда, онѣ способнѣе произвесть внутренній свѣтъ и пре-

красный блескъ, однако по быстротѣ высыханія не такъ способны къ слитію и совершенному сочетанію цвѣтовъ и требуютъ рисунка съ рѣзкими цвѣтами.

Краски на маслѣ, напротивъ, позволяютъ самое нѣжное и самое пріятное сліяніе, и процессъ съ такими незамѣтными переходами, что не льзя сказать, гдѣ цвѣтъ какой нибудь начинается и гдѣ оканчивается. Кромѣ того, по болѣе совершенному смѣшенію и болѣе точному приложенію красокъ онъ получаетъ блескъ драгоцѣнныхъ камней и, оттѣняя свои цвѣты золота и лазури можетъ произвесть на высшей степени, нежели акварельная живопись, прозрачность различныхъ тоновъ.

Наконецъ, третій пунктъ касается туманнаго вида и волшебства въ еффектѣ колорита. Это *волшебство* колорита является только тамъ, гдѣ субстанція и матеріальность предметовъ будто разсѣялись и вмѣсто ихъ выказывается духовность въ понятіи и выполненіи цвѣтовъ. Вообще, обыкновенно говорятъ, что волшебство состоитъ здѣсь въ томъ, чтобы всѣ цвѣта соединить такимъ образомъ, чтобы они произвели на глазъ обольщеніе самою внѣшнею и какъ бы волнующею поверхность колорита, смѣною цвѣтовъ, видимыхъ отраженій, которыя воспроизводятся въ другихъ явленіяхъ—и столь неуловимымъ образомъ, столь преходящимъ, столь одушевленнымъ, что живопись начинаетъ пареходить въ область музыки. Здѣсь совершенство свѣтло-тѣни состоитъ подъ отношеніемъ модели. Въ этомъ отличились Итальянцы, и прежде всѣхъ Корреджіо. Они дошли до самыхъ глубокихъ тѣней, но которыя сами остаются прозрачными и возвышаются постепенно до самаго яркаго цвѣта. Чрезъ то на глазъ производится высшее совершенство въ контурахъ. Нигдѣ нѣтъ шероховатости или разрыва протяженія, вездѣ тихіе переходы. Свѣтъ и мракъ не дѣйствуютъ непосредственно, просто какъ свѣтъ и тьма; они являются одинъ сквозь другаго,

какъ сила дѣйствуетъ изъ нутри сквозь внѣшнюю форму. Тоже происходитъ съ обращенiемъ съ цвѣтами (красками); и здѣсь важными учителями были тоже Голландцы. Посредствомъ этой идеальности, этого внутренняго слiянiя, этой смѣны отраженiй и явленiй, по этимъ бѣглымъ различiямъ и этимъ переходамъ вмѣстѣ съ свѣтомъ разливается на цѣлое блескъ и глубина, тихое сiянiе съ полнымъ знанiемъ красокъ, явленiе одушеленiя, составляющаго волшебство колорита и принадлежащаго собственно таланту артиста, который здѣсь — настоящiй волшебникъ.

Это ведетъ насъ къ послѣднему пункту, который я покажу коротко.

Мы взяли свой исходный пунктъ въ линейной перспективѣ, отсюда перешли къ рисовкѣ и разсматривали наконецъ цвѣта. Здѣсь сначала занимали насъ свѣтъ и тѣни, по отношенiю къ модели; потомъ мы изучали самый цвѣтъ, вмѣстѣ со стороны зрѣнiя, свѣтло-тѣни, противоположности цвѣтовъ, ихъ гармонiи воздушной перспективы тѣлеснаго цвѣта и волшебства цвѣтовъ. Теперь третiй пунктъ касается творческой оригинальности артиста, въ произведенiи колорита. Вообще полагаютъ, что живопись можетъ вести себя по правиламъ, опредѣленнымъ за ранѣе. Но это имѣетъ мѣсто только въ линейной перспективѣ, какъ наукѣ, вполнѣ геометрической. И здѣсь еще правило не можетъ казаться одно для всѣхъ, какъ правило отвлеченное, если не хотятъ совершенно уничтожить искусство живописи. Во вторыхъ, рисунокъ не линейной перспективы позволяетъ привести себя къ общимъ законамъ. Кромѣ колорита, знанiя цвѣтовъ долженъ быть еще артистисческiй талантъ, особенный способъ видѣть и помнить тоны дѣйствительныхъ цвѣтовъ; это есть дѣйствительная сторорона воспроизводительнаго воображенiя и изобрѣтательной способности. По причинѣ этого совершенно личнa-

го тона цвѣта, съ какимъ артистъ видитъ свой міръ по своему и переноситъ его въ свою композицію, большое разнообразіе колорита ни сколько не есть дѣйствіе простаго каприза, ни любимый способъ окрашиванія, который бы не былъ данъ таковымъ въ самой натурѣ вещей. Равнымъ образомъ Гете разсказываетъ (Поэзія и Истина) слѣдующій примѣръ:» посѣтивши дрезденскую галлерею я возвратился ужинать къ моему сапожнику, (у котораго остановился онъ по своимъ причудамъ) и едва вѣрилъ своимъ глазамъ; казалось, будто передо мною была картина Остада, въ такой истинѣ, что ее стоило помѣстить въ галлерею. Положеніе предметовъ, свѣтъ и мракъ, темноватыя краски на цѣломъ, все, чему удивляются въ этихъ мастерскихъ произведеніяхъ, все я видѣлъ въ дѣйствительности. Въ первый еще разъ открылась у меня эта способность, которую я потомъ образовалъ ученымъ образомъ: глядѣть на природу глазами того или другаго артиста, произведеніями котораго я занимался съ особеннымъ вниманіемъ. Эта способность доставила мнѣ большое удовольствіе и увеличила еще желаніе пламенно иногда предаваться упражненію таланта, въ которомъ, кажется, отказала мнѣ природа». Такое разнообразіе колорита является въ частности, сначала въ представленіи человѣческаго тѣла, даже отвлеченно отъ всѣхъ видоизмѣненій, произведенныхъ внѣшними обстоятельствами, каковы: способъ освѣщенія картины, возрастъ, полъ, положеніе, національность, страсть. Съ одной стороны требуется ли представить сцены ежедневной жизни на открытомъ воздухѣ или въ домахъ, въ гостинницахъ, въ церквахъ и также пейзажи натуры, множество предметовъ и богатство цвѣтовъ болѣе или менѣе приглашаютъ каждаго живописца попробовать схватить личнымъ образомъ эту разнообразную игру явленій, представляющуюся здѣсь, воспроиз-

весть ее и создать по собсвенному способу воззрѣнія, по своей опытности и своему воображенію.

III. Понятіе, композиція и характеристика артиста.

Изучая частные пункты, которые надобно развить по предмету живописи, мы сначала говорили о самомъ основаніи, потомъ о матеріальной формѣ, въ которую оно должно облечься. Чтобы кончить, намъ остается только опредѣлить способъ, какимъ артистъ, сообразно сюжету и подручнымъ матеріаламъ можетъ понять и выполнить свое твореніе по правиламъ живописи. Обширный сюжетъ, представляющійся здѣсь нашему испытанію, можетъ раздѣлиться слѣдующимъ образомъ:

Сначала мы должны различить главныя отличія, представляющіяся въ способѣ понятія и слѣдовать за ними въ ихъ развитіяхъ, по той мѣрѣ, какъ они ищутъ жизненности богаче и богаче.

Потомъ займемся опредѣленными сторонами, которыя въ кругѣ этихъ различныхъ способовъ понятія ближе привязываются къ *композиціи*, собственно такъ называемой въ живописи, къ артистическимъ *побудителямъ* положенія, схваченнаго живописцемъ и къ группировкѣ предметовъ.

Въ третьихъ бросимъ взглядъ на родъ *характеризаціи*, происходящій отъ различія предметовъ какъ и отъ способа понятія.

1. Что касается самыхъ общихъ способовъ *понятія* (conception) въ живописи, они находятъ свое начало частію въ самомъ сюжетѣ, который требуется представить; частію въ степеняхъ развитія искусства, не открывающаго съ перваго взгляда всего богатства, къ которому способенъ сюжетъ и достигающаго совер-

шенной жизненности, только прошедшей много постепенностей.

Первая форма, которую можетъ представить въ этомъ отношенiи живопись, показываетъ, что она происходитъ еще изъ скульптуры, потому что привязывается къ этимъ двумъ искусствамъ общимъ характеромъ своего способа понятія. Это происходитъ въ особенности, когда артистъ ограничивается отдѣльными фигурами, которыя представляетъ не въ живомъ опредѣленіи положенія, разнообразнаго въ себѣ, но въ простомъ покоѣ и отрѣшенной независимости. Между различными кругами сюжетовъ, показанными удобными, для живописи главнымъ образомъ приличны религіозныя лица: I. Христосъ, Апостолы, Святые, отдѣльно. Подобныя лица могутъ въ своей отдѣльности имѣть довольно выраженія сами въ себѣ, чтобы составить цѣлое, существенный предметъ почитанія и любви для вѣрующихъ. Такъ, въ древней живописи, I. Христосъ или святые представляются отдѣльно, безъ опредѣленнаго положенія и безъ окружающей природы. Если присоединится сюда какая нибудь обстановка, то она состоитъ, главнымъ образомъ, въ архитектурныхъ украшеніяхъ, а въ частности, въ готическихъ, какъ видимъ у древнихъ Фламандцевъ и верхнихъ Нѣмцевъ. Въ этомъ отношенiи живопись не простирается еще до жизненности позднѣйшаго искусства, вмѣстѣ съ архитектурою, у которой она украшаетъ столбы и арки, ссужая подобныя фигуры, вытянутыя въ рядъ наприм. двѣнадцати Апостоловъ. Тогда фигуры представляютъ частію мало оцѣпенѣлый характеръ статуй; также онѣ сохраняютъ вообще нѣчто изъ неподвижнаго типа. Для такихъ отдѣльныхъ изображеній безъ всякой обстановки, или поставленыхъ только среди архитектурной рамы, равно приличны болѣе строгая простота, большая рѣзкость и живость въ цвѣтахъ. Потому-то древніе живописцы держались однообразно-

сти золотаго фона, вмѣсто богатой обстановки натуральными предметами; тогда украшать, такъ сказать, этотъ недостатокъ должны были цвѣта одеждъ; отъ того они и болѣе рѣзки и болѣе живы, нежели какъ мы ихъ находимъ во времена прекраснѣйшаго развитія живописи, не говоря о томъ, что варвары любятъ въ особенности цвѣта простые и живые: красный, голубой и проч.

Этому первому способу понятія принадлежитъ множество образовъ, прославленныхъ чудесами. Предъ такими образами, въ чувствѣ изумленія, человѣкъ остается равнодушенъ къ артистической сторонѣ. Они держатъ его въ далекомъ разстояніи и онъ не можетъ въ нихъ видѣть ни одушевленной и благодѣтельной физіономіи, ни красоты, ни граціи.

Но если подобныя отдѣльныя фигуры не могутъ составить цѣлаго совершеннаго въ себѣ; если очарованіе, которымъ окружена вся ихъ особа , не составляетъ предмета почитанія или интереса, то подобное представленіе, исполненное только по началу скульптурнаго понятія, не имѣетъ никакого смысла. Такъ, портреты интересны для тѣхъ, которые знали или знаютъ особу; равно по причинѣ ихъ отдѣльности. Но когда лица забыты или неизвѣстны, тогда, представляя ихъ въ какомъ либо дѣйствіи или положеніи, показывающемъ опредѣленный характеръ, пробуждается совсѣмъ другой интересъ, нежели какой соединяется съ такимъ способомъ понятія. Большіе портреты, когда искусство употребило всѣ средства, чтобы представить ихъ намъ съ полною жизненностію, имѣютъ, благодаря этому богатству выраженія и дѣйствительности, свойство выходить, нѣкоторымъ образомъ, изъ своей рамы. Въ чертахъ Ванъ Дика, особенно когда фигура не смотритъ вамъ прямо въ глаза, а нѣсколько обращена въ сторону, рама показалась мнѣ дверью, которою лицо входитъ въ общество. Слѣдовательно лица, не суть, подобно Свя-

тымъ, Ангеламъ и прочимъ, уже нѣчто совершенно конченное въ себѣ; если они могутъ здѣлаться интересными по какому нибудь опредѣленному положенію, по духовному состоянію, по частному дѣйствію, то не прилично представлять ихъ независимыми фигурами; такъ напримѣръ: послѣдняя работа Кюгельхена была четыре бюста: Іисусъ Христосъ, Іоаннъ Креститель, Іоаннъ Евангелистъ и блудный сынъ. Что касается І. Христа и Іоанна Евангелиста, то глядя на нихъ, я находилъ, что понятіе было совершенно сообразно съ цѣлью; но Св. Іоаннъ Креститель, особенно блудный сынъ не представляютъ такой недѣлимости, чтобы я могъ узнать ихъ такими въ простыхъ бюстахъ. Здѣсь, напротивъ, необходимо поставить эти фигуры въ движеніи и въ дѣйствіи, или, по крайней мѣрѣ въ положенія, съ которыми бы они могли быть въ живомъ сношеніи съ окружающими внѣшними предметами и пріобрѣтать такимъ образомъ характеристическую недѣлимость цѣлаго, полнаго въ себѣ. Голова блуднаго сына у Кюгельхена выражаетъ, конечно хорошо, печать глубокаго раскаянія; но, чтобы это раскаяніе принадлежало точно лицу блуднаго сына, тò показывается необходимымъ стадомъ свиней въ глубинѣ картины. Вмѣсто этого символическаго указанія мы должны бы видѣть его среди этого стада и въ другой какой нибудь сценѣ. Потому что у блуднаго сына нѣтъ никакой другой болѣе хараатеризующей личности; по крайней мѣрѣ, чтобы быть простой аллегоріей, онъ существуетъ дла насъ въ извѣстной постепенности положеній, гдѣ представляетъ его библейскій разсказъ. Надобно показать его намъ въ какую нибудь опредѣленную минуту: оставляющимъ отцовскій домъ, или въ его бѣдности, его раскаяніи и возвращеніи. А это стадо въ глубинѣ картины не лучше свертка съ подписаннымъ именемъ.

Вообще, живопись, уже по предмету представленія внутренняго чувства въ его совершенной частности, можетъ еще менѣе скульптуры держаться неподвижности и простаго понятія идеальнаго характера. И такъ, она должна стараться представлять эту независимость и этотъ характеръ въ какомъ нибудь опредѣленномъ положеніи, выставлять множество и разнообразіе характеровъ, фигуръ въ сношеніи съ другими; и, среди обстановки придаточныхъ предметовъ, должна оставлять типъ преданія и застоя, удалять всю архитектурную обстановку, отказаться отъ фигуръ и отъ способа понятій свойственныхъ скульптурѣ; однимъ словомъ, освободиться отъ неподвижности и бездѣйствія, чтобы искать человѣческаго и живаго выраженія характеристической недѣлимости и развитія сюжета, личной частности, или во внѣшнихъ сценахъ, исполненныхъ разнообразія. Таковъ ходъ живописи и тѣмъ она достигла до собственнаго бытія. Слѣдовательно, ей больше другихъ рисовальныхъ искусствъ не только позволено, но и предписано усвоить драматическую жизненность, группировать фигуры такъ, чтобы онѣ являлись дѣйствующими въ какомъ нибудь опредѣленномъ положеніи.

Къ этой необходимости входить въ совершенную жизненность бытія и въ драматическое движеніе положеній и характеровъ, присоединяется, въ третьихъ, постоянно возрастающая важность, какую принимаетъ личность въ понятіи и выполненіи, въ живомъ окрашиваніи всѣхъ предметовъ, такъ какъ въ живописи высшая степень жизненности можетъ выражаться только краскою. Но это волшебство явленія можетъ также дѣлаться до той степени преобладающимъ, что при немъ основаніе представленій останется незначительнымъ, а живопись съ туманными тонами и волшебствомъ своихъ красокъ, въ противоположности и гармоніи произведенныхъ своими разнообразными играми начинаетъ обращаться рѣ-

шительно въ музыку; также и скульптура, въ чрезмѣрномъ развитіи и растяженіи барельефа выставляетъ свое сближеніе съ живописью.

II. Второй пунктъ касается частныхъ правилъ для живописи въ способѣ композиціи своихъ твореній, такъ какъ она представляетъ какое нибудь положеніе и его существенныя причины съ соблюденіемъ и группировкою различныхъ фигуръ и предметовъ природы, чтобы образовать нѣчто полное въ себѣ.

1. Высшимъ условіемъ мы можемъ постановить счастливый выборъ *положенія,* приличнаго живописи. Здѣсь частнымъ образомъ изобрѣтательной способности живописца предстоитъ безграничное поле отъ самыхъ простыхъ и самыхъ незначительныхъ положеній предмета, отъ букета цвѣтовъ или стакана вина, съ тарелками хлѣба и фруктами до богатѣйшихъ композицій, представляющихъ великія событія общественной жизни: праздники, коронаціи, сраженія, послѣдній судъ или Бога Отца, Сына Божія и Апостоловъ, небесное воинство и все человѣчество, небо, адъ и всю землю.

Въ этомъ отношеніи мы должны сначала различать точнымъ образомъ, что̀ съ одной стороны прилично живописи изъ положеній свойственныхъ скульптурѣ; потомъ изъ частной области поэзіи и можетъ вполнѣ выразиться только ею.

Существенно отличаетъ положеніе, приличное живописи, отъ положенія приличнаго *скульптурѣ* именно то, какъ выше сказано: что скульптура призвана главнымъ образомъ представлять спокойствіе и независимость, изъятыя отъ всякой борьбы, въ положеніяхъ немного серьезныхъ, гдѣ опредѣленіе не составляетъ разительной стороны. Она только въ барельефѣ начинаетъ усвоивать группировку фигуръ, эпическое развитіе, представленіе одушевленныхъ дѣйствій, имѣющихъ началомъ какое нибудь столкновеніе. Живопись, напротивъ, по

собственному назначенію, начинаетъ тогда, когда оставляетъ независимость, лишенную отношеній этихъ фигуръ и отсутствіе опредѣленія этихъ положеній чтобы войдти въ живое движеніе человѣческихъ положеній, страстей, борьбы дѣйствій въ ихъ постоянномъ сношеніи съ внѣшними обстоятельствами. Хотя она въ пейзажахъ беретъ предметомъ натуру, но должна умѣть выдержать этотъ опредѣленный характеръ частнаго положенія и живой недѣлимости. Такъ мы сначала поставили это правило для живописи, что она не должна представлять характера, души, внутренняго чувства такими, какими они являются намъ непосредственно, въ ихъ внѣшней формѣ, но развитыми и открывающими свой истинный характеръ дѣйствіями.

Но здѣсь въ особенности требуется точно обозначить тѣсное отношеніе между живописью и поэзіей. Каждое изъ этихъ искусствъ, относительно имѣетъ свою выгоду и невыгоду. Живопись не можетъ представить положенія, событія, дѣйствія какъ поэзія и музыка, въ постепенности различныхъ состояній, но только въ какомъ нибудь моментѣ. Отсюда раждается простое соображеніе, именно, въ этомъ одномъ моментѣ надобно представить совокупность положенія или дѣйствія, цвѣтъ его, нѣкоторымъ образомъ; слѣдовательно, надобно избрать минуту, въ которую предшествующее и послѣдующее сосредоточиваются въ какомъ нибудь одномъ пунктѣ; въ сраженіи наприм. этотъ моментъ есть сюжетъ побѣды. Сраженіе еще видимо; но въ тоже время исходъ его извѣстенъ. И такъ, живописецъ можетъ выбрать остатокъ прошедшаго, которое удаляется и исчезаетъ; но оно имѣетъ участіе и въ настоящемъ и въ тоже время показываетъ будущее, которое должно произойдти изъ него, какъ непосредственное слѣдствіе изъ опредѣленнаго положенія. Вотъ все, что я могу сказать въ этомъ отношеніи. Не смотря на эту невыгоду

отношенія къ поэту, живописецъ у себя имѣетъ то удобство, что можетъ рисовать опредѣленную сцену во всѣхъ ея подробностяхъ; потому что ставитъ ее передъ глазами въ картинѣ изображающей ея дѣйствительное положеніе «Uti pictura poësis.» Конечно, правило это было нѣкогда любимымъ правиломъ; частію въ теоріи увлекло многихъ въ крайность и въ своемъ буквальномъ смыслѣ было приложено къ описательной поэзіи, когда она изображала времена года, часы дня, какой нибудь пейзажъ. Но описаніе подобныхъ предметовъ и такихъ положеній во первыхъ очень сухо и очень скучно; даже когда входитъ въ подробности, никогда не можетъ быть полнымъ. Съ другой стороны, оно очень запутанно, потому что должно передавать картины однѣ за другими поочередно, тогда какъ въ живописи все это вдругъ представляется взору. Такъ что мы всегда забываемъ предшествующее или не имѣемъ его въ воображеніи, хотя оно должно быть существенно связано съ тѣмъ, что слѣдуетъ; потому что въ пространствѣ все существуетъ рядомъ, держится только этою связью и этою взаимностью. Напротивъ, все, ускользающее отъ живописца, въ отношеніи непрерывнаго преемства, онъ можетъ привесть въ точность, замѣнить частностями, представляющимися взаимно. Но живопись во всякомъ другомъ отношеніи уступаетъ это поэзіи и музыкѣ т. е. въ лирическомъ отношеніи. Поэзія можетъ развить чувствованія и идеи въ ихъ волненіи, ихъ постепенности, и въ порядкѣ, отъ низшихъ къ высшимъ. Это еще болѣе, въ отношеніи напряженности и сосредоточенія чувства, открывается въ музыкѣ, занимающейся внутренними движеніями души. Здѣсь живопись имѣетъ въ своемъ распоряженіи только выраженіе лица и позы тѣла,—и если она исключительно направляется къ лиризму, то не знаетъ своихъ средствъ, потому что какъ бы ни выражала внутреннее страданіе и чувство въ игрѣ физіоно-

міею и движеніями тѣла, это выраженіе не всегда есть чувствованіе собственно, а только выраженіе въ какомъ нибудь проявленіи, обстоятельствѣ, опредѣленномъ дѣйствіи. Уже представляя его во внѣшности, она не можетъ въ отвлеченномъ смыслѣ выказать внутреннее физіономіею и тѣлесною формою. Внѣшняя форма, которою внутреннее выражаетъ она, есть точно какое нибудь положеніе, страсть, въ какомъ нибудь опредѣленномъ дѣйствіи, которое одно выражаетъ чувствованіе и выказываетъ его. Слѣдовательно, разсматривая поэтическую сторону живописца въ томъ, что она непосредственно должна выражать внутреннія чувствованія безъ точныхъ побужденій и безъ дѣйствія чертами лица и позою тѣла, мы низводимъ живопись до отвлеченности, надъ которою она должна именно торжествовать и требуемъ, чтобы она заняла собственную область поэзіи; если она осмѣлится на такой опытъ, то сдѣлается суха или скучна.

Я такъ распространяюсь объ этомъ пунктѣ потому, что на послѣдней выставкѣ (1828) хвалили много картинъ, такъ называемой дюссельдорфской школы, которой артисты, не смотря на большой смыслъ и техническую ловкость, присвоили сантиментальное направленіе къ тому, что можетъ представить только поэзія. Сюжеты были заняты большею частію изъ стихотвореній Гете или Шекспира, Аріоста или Тасса. Главнымъ образомъ, занимались любовью, какъ внутреннимъ чувствомъ; первостепенныя картины представляли напримѣръ Ромео и Юлію, Рейнальда, Армиду безъ опредѣленныхъ положеній, такъ что эти любовники ничего не дѣлали, не выражали кромѣ того, что другъ на друга глядѣли взаимно, сближалися, смотрѣли другъ другу въ глаза. Отъ того главное выраженіе сосредоточивалось на ихъ ртѣ и ихъ глазахъ; при томъ же Рейнальдъ оказывался очень не ловокъ съ своими длинными ногами, съ которыми онъ не зналъ что

и дѣлать. Такъ этотъ великій корпусъ оставался совершенно безъ значенія. У скульптуры, какъ мы видѣли, нѣтъ ни глаза, ни душевнаго взгляда; живопись, напротивъ, владѣетъ этимъ богатымъ средствомъ выраженія; но она не должна сосредоточиваться на этомъ пунктѣ, выказывать огонь, блестящій во взорѣ, нѣгу или желаніе, рисующееся во взорѣ, пріятность рта, главный характеръ выраженія, безъ всякаго другаго мотива. Изъ того же разряда былъ рыболовъ Гибнера, взятый изъ тѣхъ стиховъ Гете, гдѣ онъ описываетъ неопредѣленное отправленіе къ спокойствію и свѣжесть, и чистоту водъ съ удивительною глубиною и граціею чувствованія. Молодой рыбакъ стоитъ въ водѣ нагой и, какъ человѣческія фигуры въ древнихъ картинахъ, имѣетъ физіономію очень прозаическую; по крайней мѣрѣ, если бы она была спокойна, то не льзя было бы подозрѣвать, что ее можетъ занимать какое нибудь глубокое, прекрасное чувствованіе. Вообще, не льзя приписывать цвѣтущаго здоровья всѣмъ этимъ мужскимъ и женскимъ фигурамъ; онѣ показываютъ только нервную раздражимость, болѣзненную слабость любовнаго чувствованія, однимъ словомъ такія движенія, душа которыхъ не хочетъ встрѣтить въ другой разъ и которыя хотѣли бы видѣть вылеченными въ искусствѣ точно такъ, какъ и въ дѣйствительной жизни. Къ категоріи этой принадлежитъ еще манера и родъ, какими *Шадовъ,* глава школы, представилъ Миньону Гете. Характеръ Миньоны исключительно поэтическій. Интересна она по своему прошедшему, по суровости своей нравственной и физической судьбы, по внутренней борьбѣ итальянской страсти, сильно возбужденной въ душѣ, еще не говорящей ясно, чего она желаетъ; что совершенно не имѣетъ ни цѣли, ни дѣлимости и что въ своей таинственности не является на помощь ея положенію. Эта душа сосредоточеніемъ въ себѣ больная, выказывающаяся только отдѣльными, несвязными взрывами,

есть патетическая сторона интереса, принимаемаго нами въ ней. Теперь, подобное чувствованіе, скрытое въ сгибахъ души, можно представить нашему воображенію; но живопись не можетъ представить его какъ хотѣлось Шадову, безъ какого нибудь опредѣленнаго положенія и дѣйствія, просто въ фигурѣ и физіономіи Миньоны. Вообще, здѣсь можно утверждать, что эти *образы*, какъ ихъ называютъ, поняты были безъ воображенія въ своемъ положеніи, мотивахъ и выраженіи. Сущность истинныхъ представленій живописи требуетъ, чтобы предметъ весь былъ схваченъ воображеніемъ и представленъ въ лицахъ, выказывающихъ глазу внутренность своей души, проявляющихся какимъ нибудь рядомъ чувствованій, какимъ нибудь дѣйствіемъ до того значительнымъ, что цѣлое и подробности художественнаго произведенія, кажется, по воображенію усвоены выраженію избраннаго предмета. Древніе итальянскіе живописцы, въ частности, и новѣйшіе представляли любовныя сцены и брали ихъ частію у поэтовъ; только умѣли развить ихъ съ воображеніемъ и здравою ясностью. Амуръ и Психея, Амуръ съ Венерою, похищеніе Прозерпины, похищеніе Сабинокъ, Геркулесъ, прядущій у ногъ Омфалы, одѣтый львиною кожею, вотъ сюжеты, представляемые древними артистами въ живыхъ и опредѣленныхъ положеніяхъ, въ сценахъ съ мотивами, а не только какъ простыя чувствованія, безъ всякаго дѣйствія, не дающаго никакого дѣла воображенію. Въ дрезденской галлереѣ находится много и духовныхъ картинъ Джіоржіоне. Іаковъ, пришедшій изъ далека видѣть Рахиль, кланяется ей и даетъ ей поцѣлуй. Сзади него, на извѣстномъ разстояніи, два служителя у колодца черпаютъ воду для стадъ, которыя пасутся большими группами въ долинѣ. На другой картинѣ изображены Исаакъ и Ревекка; послѣдняя даетъ пить рабамъ Авраама, почему и узнается ими; есть

сцены изъ Аріоста, напримѣръ Медоръ, который пишетъ имъ Ангелики на берегу ручья.

Если въ это послѣднее время столько говорили о поэзіи въ живописи, это не значитъ, какъ я уже и сказалъ, что нибудь другое, какъ только требованіе понимать сюжетъ съ воображеніемъ, заставлять чувствованія развиваться дѣйствіями, но не сохранять отвлеченныхъ чувствованій и выражать ихъ такими. Сама поэзія, которая можетъ развивать чувствованіе въ его внутреннемъ характерѣ, развивается въ образахъ, картинахъ и описаніяхъ. Если бы она захотѣла, наприм. въ выраженіяхъ любви ограничиться только словами: *люблю тебя!* и повторяла бы ихъ безпрестанно, конечно понравилась бы тѣмъ господамъ, которые много говорили о *поэзіи*, но это была бы самая отвлеченная проза. Искусство вообще, въ предметахъ чувствованія, состоитъ въ томъ, чтобы понять и схватить его воображеніемъ, а воображеніе въ поэзіи переводитъ страсть въ образы и нравится намъ внѣшнимъ проявленіемъ, каковое является лирическимъ, или въ эпическихъ событіяхъ, или въ драматическихъ дѣйствіяхъ. Но для выраженія всего этого недостаточно въ живописи рта, глаза и позы. Тамъ требуется еще совокупность видимыхъ конкретныхъ формъ, способныхъ представлять внутреннее положеніе. Такъ, съ этой точки зрѣнія, главное, въ какой нибудь картинѣ, состоитъ въ томъ, что она представляетъ какое нибудь истинное положеніе, выводитъ на сцену какое нибудь дѣйствіе. Здѣсь первый законъ есть — доступность понятію. Въ этомъ отношеніи религіозные предметы имѣютъ большую выгоду; ихъ знаетъ цѣлый міръ: Благовѣщеніе, поклоненіе волхвовъ, бѣгство въ Египетъ, распятіе, снятіе со креста, Воскресеніе, житіе святыхъ, хотя исторіи ихъ очень отдалены отъ насъ по времени. Слѣдовательно, живописцы не всегда могутъ выбирать подобные предметы. Ихъ назначаетъ по-

требность, для храмовъ вообще, для олтарей, часовенъ, монастырей, и прочее, такъ что мѣсто ихъ постановки много способствуетъ разумѣнію картины. А часть эта необходима; у живописца нѣтъ языка, словъ и именъ, употребляемыхъ поэзіей, независимо отъ множества другихъ средствъ указательныхъ. Такъ, въ королевскомъ замкѣ, въ совѣщательной залѣ, въ парламентѣ сцены, занятыя у великихъ событій, изъ исторіи государства, города, зданія, будутъ имѣть свое натуральное мѣсто и совершенно извѣстны въ мѣстѣ, для котораго назначены картины. Для королевскаго замка въ Берлинѣ неохотно возмутъ предметъ изъ исторіи Англіи, изъ Китая, или изъ жизни Митридата. Совсѣмъ другое въ картинныхъ галлереяхъ, куда собирается все, что можно имѣть и купить изящнаго. Отъ того картина теряетъ свое мѣстное соотвѣтствіе, облегчающее въ тоже время разумѣніе. Тоже можно сказать и о залахъ частныхъ людей. Частный человѣкъ беретъ то, что можетъ купить, а покупаетъ какъ будто для составленія галлереи; при томъ у него свой вкусъ, свои капризы.

Въ отношеніи разумѣнія, такъ называемыя аллегорическія представленія, бывающія въ модѣ въ извѣстную эпоху, очень далеки отъ историческихъ сюжетовъ. У фигуръ не будетъ внутренней жизненности и частности; это что-то неопредѣленное, блѣдное, холодное. Напротивъ, натуральныя сцены и положенія ежедневной жизни не только свѣтлы въ томъ, что должны означать, но и въ отношеніи недѣлимости драматическаго разнообразія движеній и богатства подробностей представляютъ самое лучшее поле для упражненія артистическаго таланта.

2. Но теперь, чтобы опредѣленное положеніе можно было узнать, недостаточно простой мѣстности или картины. Даже недостаточно, вообще, чтобы предметъ былъ извѣстенъ; живописецъ долженъ сдѣлать его понятнымъ.

Въ самомъ дѣлѣ, внѣшнія обстоятельства мало относятся къ произведенію искусства, собственно. Напротивъ, главное требуетъ, чтобы артистъ имѣлъ довольно таланта и разумѣнія выставить рельефно и развить съ изобрѣтательностію различные мотивы, заключающіеся въ опредѣленномъ положеніи. Каждое дѣйствіе, въ которомъ нравственная причина открывается во внѣшности, представляетъ разительные признаки, явныя слѣдствія, ощутительныя отношенія, которыя въ дѣйствительности, будучи дѣйствіями этой причины могутъ быть весьма счастливо употреблены какъ средство заставить понимать предметъ, даже лицамъ придавать высшій характеръ отдѣльности. Наприм. обыкновенно порицаютъ Рафаеля, что онъ раздѣлилъ картину Преображенія на два дѣйствія, не имѣющія никакого отношенія между собою. И справедливо, если разсматривать это внѣшнимъ образомъ. Вверьху на горѣ мы видимъ Преображеніе І. Христа, а внизу представляется сцена бѣсноватаго. Но если войдти въ духъ композиціи, то въ немъ найдете самое высокое единство. Физическая сторона Преображенія именно есть поднятіе Спасителя надъ землею и пространство отдѣляющее его отъ учениковъ. Надобно сдѣлать ощутительнымъ это отдѣленіе и эту даль. Съ другой стороны, возвышенность І. Христа является въ особенности здѣсь въ частномъ дѣйствительномъ случаѣ; именно, ученики не могутъ изцѣлить бѣсноватаго безъ помощи своего учителя. И такъ, здѣсь совершаются оба эти дѣйствія.

При томъ, связь представлена внѣшнимъ образомъ, знакомъ одного ученика, выразительно указывающаго на І. Христа въ отдаленіи и объясняющаго истинное назначеніе Сына Божія; быть въ одно и тоже время на землѣ въ исполненіе словъ: «гдѣ два изъ Моихъ учениковъ соберутся во имя Мое, тамъ и Я посреди нихъ.» Гете представилъ однажды для преміи Ахиллеса въ жен-

скомъ платѣ, въ минуту прибытія Улисса. Въ рисункѣ Ахиллесъ смотритъ на каску вооруженнаго героя; при этомъ сердце его воспламеняется и по внутреннему движенію онъ срываетъ у себя съ шеи жемчужныя ожерелья. Мальчикъ подбираетъ жемчугъ на землѣ. Вотъ мотивы удачно выбранные.

Еще болѣе, артистъ долженъ наполнить большее и меньшее пространство. Ему нуженъ пейзажъ какъ фонъ его картины, свѣтъ, архитектурная обстановка, придаточныя фигуры, мебель и проч. Сколько возможно, онъ долженъ усвоить этотъ чувственный приборъ представленію мотивовъ, которые находятся въ томъ же положеніи и умѣть поставить самую внѣшность въ такое согласіе съ этими мотивами, чтобы она не осталась незначительною. Наприм. два государя подаютъ другъ другу руку; если это знакъ мира, подтвержденіе союза, то солдаты, оружіе, приготовленіе къ жертвѣ составляютъ приличную обстановку для присяги. Напротивъ, если эти лица встрѣчаются въ дорогѣ, протягиваютъ руку здороваясь, или прощаясь, то мотивы необходимы другіе. Изобрѣсть ихъ такъ, чтобы изъ нихъ выходило ясное указаніе прежняго, а все представленіе получило бы опредѣленный характеръ отдѣльности, вотъ къ чему, главнымъ образомъ, должно въ этомъ отношеніи направляться разумѣніе артиста. Многіе артисты отваживаживались представлять символическіе характеры обстоятельствъ и дѣйствій. Наприм. въ Поклоненіи волхвовъ І. Христосъ лежитъ въ ясляхъ, подъ крышею развалившагося строенія; кругомъ его падающія стѣны древняго зданія, а во глубинѣ картины — начинающійся храмъ. Падающіе камни, возникающая церковь, означаютъ разрушеніе язычества и начало христіанской церкви.

3. Но живопись по множеству идей и предметовъ, которыми должна развивать опредѣленныя положенія, случаи, столкновенія и дѣйствія, обязана показывать

различія и противоположности предметовъ природы или человѣческихъ фигуръ; и такъ, она должна умѣть приводить въ совокупность всѣ части, сочетать ихъ въ одно гармоническое цѣлое. Потому, распредѣленіе и группировка фигуръ, выполненныхъ искусно, необходимы какъ самое важное условіе живописи. Изъ множества правилъ, прилагаемыхъ здѣсь и самыя общія предписанія объ этомъ предметѣ всегда покажутся поверхностными. Я коротко укажу нѣкоторые главные пункты.

Первый способъ расположенія есть еще вполнѣ архитектурный. Онъ требуетъ размѣщенія фигуръ однимъ и тѣмъ же образомъ, въ ряду, съ правильною противоположностію симметрическаго сочетанія не только лицъ, но ихъ позы и ихъ движеній. Здѣсь удобное расположеніе есть въ частности пирамидальная форма группъ. Напр. въ Распятіи, пирамида составляется сама собою; вверху на крестѣ І. Христосъ; внизу, по его сторонамъ ученики, Пресвятая Матерь; тоже въ изображеніяхъ Богородицы: Пресвятая Дѣва съ младенцемъ на высокомъ тронѣ, а внизу Апостолы, мученики и проч. Въ Мадоннѣ сикстинской капеллы такая группировка сохранилась какъ производящая наибольшій эффектъ. Вообще, она лучше успокоиваетъ зрѣніе, потому что по своей вышинѣ соединяетъ предметы разсѣянные и даетъ группѣ внѣшнее единство.

Подобное устройство симметріи и простоты, еще отвлеченныхъ, вноситъ большую жизненность или недѣлимость положенія, выраженія и движенія, въ частности и подробности. Живописецъ, употребляя вмѣстѣ всѣ средства, предлагаемыя ему искусствомъ, располагаетъ многіе планы; это позволяетъ ему лучше выставлять главныя фигуры въ сравненіи съ другими; при томъ, у него еффектъ свѣта и краска дня — одной и той же цѣли. Тогда видно, какъ въ этомъ отношеніи онъ долженъ размѣщать свои группы, не ставить по бокамъ

главныя фигуры, помѣщать второстепенныя тамъ, гдѣ онѣ привлекали бы на себя наибольшее вниманіе; ярко освѣщать предметы, составляющіе главный сюжетъ, не ставить ихъ въ тѣни, не представлять придаточныя фигуры съ самыми замѣчательными красками и въ самомъ блестящемъ свѣтѣ.

Внѣ симметрической группировки и потому болѣе живой, фигуры должны не слишкомъ тѣсниться однѣ къ другимъ и не представлять сліянія, какъ въ нѣкоторыхъ картинахъ, у которыхъ самъ розыскиваешь члены, не зная, гдѣ ноги, принадлежащія такой или такой головѣ, не перепутывая рукъ, платье, оружіе и пр. Напротивъ, въ большихъ композиціяхъ лучше дѣлить цѣлое на части, ясно раздѣльныя, лишь бы не разбросать ихъ въ безпорядкѣ. Въ частности это правило дается для сценъ и положеній, представляющихъ по своей натурѣ уже постепенность въ разсѣянныхъ предметахъ напр. собираніе манны Израильтянами въ пустынѣ и другія того же рода.

III. Въ третьихъ, я долженъ прибавить нѣсколько замѣчаній о способѣ характеризаціи, которымъ живопись отличается отъ скульптуры и ея пластическаго идеала.

Выше сказано, что живопись даетъ обширное поле развитію личнаго характера, его наибольшей оригинальности нравственной или физической; отъ чего не льзя здѣсь найдти красоты недѣлимости такой, какою она понимается въ самомъ идеалѣ. Но живопись можетъ простираться до того выраженія частныхъ очертаній, какое соотвѣтствуетъ *характеристикѣ*, такъ называемой въ новѣйшемъ смыслѣ. Характеристику въ этомъ отношеніи называли отличительнымъ признакомъ новѣйшаго искусства, въ противоположность древнему искусству; и конечно, справедливо въ томъ смыслѣ, который мы придаемъ этому слову. Юпитеръ, Аполлонъ, Діана и пр. по новѣйшей мѣркѣ не характеры, собственно говоря,

хотя мы удивляемся имъ какъ высокимъ недѣлимостямъ, вѣчнымъ типамъ пластическаго идеала. Въ Гомеровомъ Ахиллесѣ, Агамемнонѣ, Клитемнестрѣ Есхила, въ Улиссѣ, въ Антигонѣ, Исменѣ и другихъ, по указанію Софокла развивающихъ свой внутренній характеръ словами и дѣйствіями, является уже личность болѣе опредѣленная, на которую эти лица опираются какъ на что-то приличное ихъ сущности. И такъ, если это назовутъ характеромъ, значитъ характеры представлялись и въ древнемъ искусствѣ. Но въ Агамемнонѣ, Аяксѣ, и пр. характеръ при всей частности сохраняетъ какую-то общность. Именно, это характеръ государя, военная гордость, лукавство въ отвлеченномъ опредѣленіи. Личное тѣсно соединяется съ общимъ; характеръ возвышается до идеальной недѣлимости. Живопись, напротивъ, не возводящая частнаго характера на такую степень идеальности, точно развиваетъ многообразную и даже случайную сторону частности. Такъ что, вмѣсто этого пластическаго идеала людей и боговъ, мы имѣемъ теперь передъ глазами *частныя* лица съ случайностями, свойственными ихъ личной физіономіи. Потому также, это совершенство тѣлесной формы, съ которою гармонируетъ духовное начало въ своемъ здоровомъ и свободномъ бытіи, однимъ словомъ, названная нами идеальная красота, въ скульптурѣ не должна быть отыскиваема на той же степени въ живописи и нельзя желать сдѣлать изъ нее главный предметъ потому, что центръ представленія составляютъ только глубокое чувство души и ея живая личность. Въ этой нравственной сторонѣ, все, принадлежащее царству природы не можетъ проникать такъ далеко. Какъ нравственное сознаніе могло явиться въ фигурѣ Сократова Силена, такъ и въ дурномъ тѣлѣ можетъ обитать чистота сердца и святость души, если разсматривать его по себѣ, чисто во внѣшней формѣ. Безъ сомнѣнія, артистъ, представляя

духовную красоту, не употребитъ отвратительныхъ тѣлесныхъ формъ или предоставитъ ей господство, силою души, проникающей сквозь тѣло и прославитъ ее. Впрочемъ все же не избѣжитъ отвратительности. Ибо основаніе представленія въ живописи, какъ мы выше подробно описали, заключаетъ въ себѣ одну сторону, для которой именно необходимы безобразіе и отвратительность человѣческихъ фигуръ и физіономій. Это кругъ испорченности и злобы, выставленный на сценѣ, въ религіозныхъ сюжетахъ, главнымъ образомъ съ палачами (напр. въ страданіи І. Христа или съ осужденными и демонами въ аду). Въ частности Микель-Анжело умѣлъ рисовать демоновъ, которые по фантастическимъ пропорціямъ конечно превосходили мѣру человѣческихъ формъ, однако еще удержали человѣческій типъ.

Однако, если лица, представляемыя живописью, должны представлять въ себѣ живое цѣлое, съ частнымъ характеромъ недѣлимаго, то не потому, чтобы въ нихъ не могло явиться что нибудь сходное съ тѣмъ, что составляетъ идеалъ въ пластическомъ искусствѣ. Правда, въ религіозныхъ предметахъ основное выраженіе чистой любви есть главный предметъ, особенно въ изображеніи Пр. Дѣвы, которой вся сущность состоитъ въ этой любви, и еще въ женщинахъ, послѣдовавшихъ за І. Христомъ, въ Его ученикахъ, въ св. Іоаннѣ Богословѣ, ученикѣ любви. Но съ этимъ выраженіемъ можетъ сочетаться еще чувственная красота формъ, какъ напр. у Рафаеля. Только она не должна преобладать, какъ простая красота формы; она должна быть проникнута и внутренно прославлена выраженіемъ души и чувства; а это глубокое чувство души должно открываться какъ цѣль и существенное основаніе представленія. Красота находитъ также свободное поле въ дѣтскихъ фигурахъ І. Христа и Іоанна Предтеча. Въ другихъ фигурахъ Апостоловъ, Святыхъ, учениковъ, мудрецовъ древности

напр. это выраженіе высокой чувствительности есть нѣкоторымъ образомъ болѣе результатъ опредѣленныхъ или нужныхъ положеній. Внѣ этихъ положеній они кажутся независимыми характерами, какими являются въ дѣйствительномъ мірѣ, исполненными душевной силы и твердости въ своей вѣрѣ и въ своихъ дѣйствіяхъ. Такъ что здѣсь добродѣтель мужественная, серьезная и достойная, составляетъ главную черту характеровъ и, не смотря на все кажущееся разнообразіе, это не идеальныя божества, но идеализированное человѣчество; это суть бытія совершенно недѣлимыя, не только люди, какъ они должны быть, но идеалъ человѣческой натуры, каковъ онъ есть въ дѣйствительной жизни; это люди, у которыхъ нѣтъ недостатка ни въ частномъ характерѣ, ни въ согласіи этой частности съ основаніемъ, проникающимъ и наполняющимъ недѣлимыя.

Микель Анжело, Рафаель, Леонардъ Винчи напр. въ своей знаменитой картинѣ Тайная Вечеря представили подобныя фигуры, въ которыхъ господствуютъ достоинство, благородство и величіе, недоступныя для другихъ живописцевъ. Вотъ пунктъ, на которомъ живопись, не оставляя характера собственной области, встрѣчается съ душевнымъ искусствомъ на одной и той же почвѣ.

Теперь, такъ какъ живопись рисовальныхъ искусствъ даетъ частной формѣ и опредѣленному характеру наибольшее право фигурировать на ихъ собственный счетъ, то, также въ ея натурѣ,—склоняться къ виду *портретному*. И такъ много бранили портретную живопись за то что она не была сообразна съ высокою цѣлью искусства. Кто перечислитъ множество превосходныхъ портретовъ великихъ артистовъ? Притомъ, независимо отъ артистическаго достоинства этихъ произведеній кто удовлетворяетъ памяти знаменитыхъ людей, воспоминанію ихъ генія ихъ дѣйствій и не по желаетъ видѣть ихъ изображеніе, исполненное съ такою вѣрностію,

какъ будто они стояли предъ нашими глазами? Еще болѣе, сдѣлавши отвлеченіе отъ подобныхъ мотивовъ, находящихся внѣ искусства, можно утверждать нѣкоторымъ образомъ, что успѣхи живописи со времени ея несовершенныхъ опытовъ, состояли именно въ усовершеніи себя, въ смыслѣ портрета. Вначалѣ религіозное и мистическое чувство первое умѣло создать выраженіе внутренней жизненности. Искусство на высшей степени совершенства, оживляло этотъ духъ, придавши болѣе истинны фигурамъ, сближающимъ ихъ болѣе съ дѣйствительнымъ бытіемъ и по мѣрѣ усовершенія внѣшней формы, еще глубже входило въ выраженіе души и внутренняго чувства.

Но, чтобы портретъ былъ истиннымъ произведеніемъ искусства, надобно, какъ показано выше, чтобы въ немъ видѣнъ былъ отпечатокъ духовной личности и чтобы духовный характеръ былъ важнымъ и господствующимъ пунктомъ. Тому должны способствовать всѣ части лица. Живописецъ, обладающій тонкимъ физіономическимъ смысломъ, представляетъ тогда оригинальный характеръ недѣлимаго уже тѣмъ, что онъ схватилъ и выставилъ черты и части, выражающія его въ своей свѣтлой и самой рѣзкой жизненности. Въ этомъ отношеніи портретъ можетъ быть очень похожъ, въ точности выполненъ, одинокъ, незначителенъ. Напротивъ, эскизъ, наброшенный въ нѣсколькихъ очеркахъ рукою артиста, будетъ безконечно живѣе истинны, самой поразительной. Такой эскизъ долженъ въ истинно знаменитыхъ чертахъ представить простое изображеніе, но исполненное характера, который при работѣ безъ таланта, при матеріальной вѣрности ускользнулъ отъ него, или не былъ выставленъ. Высочайшею тайною искусства будетъ въ этомъ отношеніи счастливая средина между такими эскизами и вѣрнымъ подражаніемъ природѣ. Таковы напр. портреты Тиціано. Они представляютъ сторону личности;

и даютъ намъ идею о духовной жизненности до той степени, какой нѣтъ въ дѣйствительной физіономіи. Въ нихъ тоже видите, что во описаніи великихъ дѣйствій и великихъ событій истиннымъ историкомъ, историкомъ артистомъ, который начертываетъ намъ картину истиннаго, гораздо большею, нежели какъ зрѣлище самаго дѣйствительнаго. Дѣйствительное слишкомъ обремено придаточными фактами, случайными обстоятельствами, которыя затемняютъ истинну, такъ что часто кажется, будто дерево скрываетъ отъ насъ лѣсъ. Часто также все великое проходитъ мимо нашихъ глазъ, какъ обыкновенное, ежедневное какое нибудь событіе. Происшествія, дѣйствія становятся великими отъ смысла и духа, находящихся въ нихъ. А это и показываетъ намъ изложеніе истинно историческое, которое обнимаетъ не всѣ историческіе факты, но довольствуется представлять тѣ, въ которыхъ духъ человѣческій развивается живымъ образомъ. Вотъ какъ живописецъ долженъ представлять намъ процессами своего искусства духовный смыслъ и характеръ фигуры. Если вполнѣ успѣетъ, то можно сказать, что подобный портретъ тѣмъ вѣрнѣе, схожѣе съ человѣкомъ, чѣмъ самый человѣкъ. Такіе портреты писалъ Албрехтъ Дюреръ. Съ немногими средствами черты выходятъ такъ просты, такъ опредѣленны, такъ грандіозны, какъ будто бы передъ нами находилась вся умственная жизнь. Чѣмъ больше смотришь на подобную картину, тѣмъ глубже видишь внутренность и также наружность. Рисунокъ кажется исполненъ съ жаромъ, съ духомъ, который представляетъ черты вполнѣ характеристическими и облачается въ краски и формы столько, сколько нужно для того, чтобы показать наибольшую чувственную истину и сообщить больше тонкости, цѣлому, не входя, подобно природѣ, въ подробности жизненности, просто матеріальной. Такимъ образомъ, въ дѣйствительномъ пейзажѣ, природа обрисовала, ук-

расила каждый цвѣтокъ, каждую вѣтку, всякую траву съ тѣмъ же совершенствомъ. Пейзажная живопись не должна силиться слѣдовать ей въ этой безграничной работѣ но ограничиться представленіемъ подробностей, сообразно общему характеру, выражаемому совокупностью. И если, въ существенномъ она остается характеристикою недѣлимаго, то она не простирается до того, чтобы *портретизировать* части въ себѣ, рабски подражая природѣ въ ея тканяхъ, зубцахъ, выкружкахъ и пр.

Въ человѣческой фигурѣ натуральный рисунокъ есть скелетъ, твердыя части, около которыхъ помѣщаются мягкія и развиваются съ своими различными случайностями. Но характеристическій рисунокъ портрета, какъ бы ни были важны твердыя части, состоитъ въ другихъ постоянныхъ чертахъ, въ лицѣ, *формируемыхъ духомъ*. Въ этомъ смыслѣ можно сказать о портретѣ, что онъ не только можетъ, но и долженъ льстить; ибо долженъ пренебречь все принадлежащее простымъ случайностямъ природы и воспроизводить то, что способствуетъ къ выраженію характера лица, въ его собственной и внутренней сущности. Теперь въ модѣ давать всѣмъ лицамъ улыбающійся видъ, чтобы представить ихъ любезными. Это направленіе очень опасно—и въ границахъ удержать его трудно. Можетъ быть это граціозно, но пустая добродушность, пріобрѣтаемая въ привычкахъ общества и смѣшивающаяся съ учтивостью свѣтскаго человѣка не составляетъ существенной черты характера. Подъ кистью многихъ живописцевъ она очень легко перерaждается въ приторную сладость.

Но живопись, хотя во всѣхъ своихъ представленіяхъ слѣдуетъ одному началу съ господствующимъ въ портретѣ, должна всегда усвоивать черты лица, внѣшность, позу, способъ группировки, назначенные способы колорита, частному положенію, въ которое она ставитъ лица какъ предметы природы; даже заставить ихъ

выражать какую либо идею, произвести какое либо впечатлѣніе. Чувство, составляющее основаніе положенія, вотъ что требуется представить.

Между безконечно различными подробностями, могущими здѣсь представиться, я коснусь только одного главнаго пункта. Въ самомъ дѣлѣ, или положеніе, по натурѣ своей, скоропреходящее чувствованіе, выражаемое имъ, минутно, до той степени, что одинъ и тотъ же предметъ можетъ еще выражать многія подобныя и даже противоположныя чувствованія,—или положеніе и чувствованіе тождествуются съ цѣлымъ характеромъ въ томъ, что есть болѣе внутренняго и проявляютъ все превосходство своей нравственной природы. А эти послѣдніе сюжеты суть типическіе моменты, рѣшительные для характеристики. Такимъ образомъ, въ положеніяхъ Мадонны, о которыхъ я такъ часто говорилъ, какъ бы ни были недѣлимы частныя черты, подъ которыми можно представлять ее себѣ, не находятъ ничего непринадлежащаго Божіей Матери, ничего, чтобы несогласовалось съ полною ея душою и ея характеромъ. Здѣсь теперь мы скажемъ, что она должна быть характеризована такъ, чтобы ясно видно было, что она можетъ выражать въ этомъ опредѣленномъ положеніи. Равнымъ образомъ, великіе артисты изображали Мадонну въ такихъ положеніяхъ, которыя представляютъ Матерь въ минуты материнскаго состоянія. Другіе артисты находили еще въ ея характерѣ черты, напоминающія мірскую жизнь, или какое нибудь другое бытіе. Такое выраженіе можетъ быть прекрасно и живо; но это лице, эти черты, подобное выраженіе могли бы совершенно идти къ другимъ интересамъ и другимъ чувствамъ, къ любви супружеской напр; мы расположены тогда смотрѣть на это еще совсѣмъ другими глазами; нежели какими надобно смотрѣть на Мадонну. Въ высокихъ твореніяхъ не должно давать мѣста другимъ мыс-

лямъ, кромѣ возбуждаемыхъ самимъ положеніемъ. По этому началу Магдалина Корреджіо, въ Дрезденѣ, кажется мнѣ достойною удивленія и останется удивительною на вѣки. Это именно кающаяся грѣшница, но въ ней видно, что грѣхъ не былъ серьезенъ, что душа у ней была отъ природы благородная, что она не могла быть способна ни къ какой дурной страсти, ни къ какому дурному дѣйствію. Также ей не нужно оставлять свой истинный характеръ а глубже погружаться въ себя. Обращеніе ея есть только углубленіе въ себя. Здѣсь не мгновенное положеніе, здѣсь вся ея натура. Во всемъ представленіи, во внѣшности и чертахъ лица, въ платьѣ, въ позѣ, въ окружающихъ предметахъ, артистъ не оставилъ никакого слѣда, ничего, чтобы напоминало грѣхъ или слабость. Она не знаетъ прошедшаго. Она вполнѣ углублена въ свое настоящее положеніе; вѣра, мечтательность, глубокая меланхолія, кажутся полнымъ ея характеромъ.

Въ частности, Итальянцы осуществили прекраснѣйшимъ образомъ это совершенное согласіе внутренняго съ внѣшнимъ, опредѣленнаго характера съ положеніемъ. Въ бюстѣ Блуднаго сына, Кюгельхена, сокрушеніе и раскаяніе изображены живо. Но единство полнаго характера лица внѣ положенія, въ которомъ оно представлено, не постигнуто артистомъ. Если представимъ черты лица его въ покоѣ, то онѣ представляютъ только физіономію человѣка, какого вы можете встрѣтить на дрезденскомъ мосту, или въ другомъ мѣстѣ. Въ истинномъ согласіи характера съ выраженіемъ опредѣленнаго положенія ничто подобное не должно представляться намъ.

Еще болѣе, въ истинныхъ картинахъ *Диденче*, даже когда идетъ дѣло о самыхъ летучихъ моментахъ, жизненность слишкомъ велика, чтобы внушить мысль, что

эти фигуры могутъ быть способны когда нибудь имѣть другую позу, другія черты и другое выраженіе.

Поверхность и краски — вотъ главные предметы касательно основанія и артистическаго выполненія въ чувственной стихіи живописи.

VI. Историческое развитіе живописи.

Мы не можемъ ограничиться изученіемъ общихъ вопросовъ, какъ поступили доселѣ, относящихся или къ собственному основанію живописи, или къ образу представленія, происходящему изъ его начала. Въ самомъ дѣлѣ, это искусство, имѣя существеннымъ предметомъ опредѣленную сторону характеровъ и ихъ положенія, формъ, позы, ихъ колорита и пр. обязываютъ насъ разсуждать о его дѣйствительныхъ твореніяхъ, въ ихъ собственной оригинальности и говорить объ нихъ.

Изученіе живописи полно только тогда, когда становится извѣстно, что люди умѣютъ понимать и цѣнить самыя картины, въ которыхъ замѣтны предшествующія точки зрѣнія. Конечно, это прилагается ко всѣмъ искусствамъ, но ни къ одному изъ разсмотренныхъ доселѣ, болѣе, какъ къ живописи. Въ архитектурѣ и скульптурѣ, гдѣ кругъ предметовъ болѣе ограниченъ, а средства представленія проще и доступнѣе, можно предварительно помочь себѣ рисунками, описаніями, слѣпками и пр. Но живопись требуетъ непосредственнаго взгляда на созданія самаго искусства. У ней въ особенности недостаточны простыя описанія, которыми часто приходится удовлетворяться. Впрочемъ, среди этого безконечнаго множества формъ, въ которыхъ она развивается и гдѣ характеры приводятся въ частность во множествѣ различныхъ твореній, послѣднія являются сперва

смѣшаннымъ разнообразіемъ, которое безъ всякаго устройства и классификаціи показываетъ мало ихъ собственную оригинальность. Такъ напр. многія галлереи не имѣя для каждой картины свѣдѣній о странѣ, времени, школѣ и живописцѣ, которымъ онѣ принадлежатъ кажутся только незначительнымъ сборомъ, среди котораго не знаешь, что̀ и какъ разсматривать. Слѣдовательно, для философскаго изученія и оцѣнки произведеній живописи всего приличнѣе историческое изложеніе. Скоро въ картинной галлереѣ королевскаго музея, устроенной здѣсь, мы увидимъ коллекцію въ историческомъ порядкѣ единственную и безцѣнную въ своемъ родѣ. Тамъ можно будетъ узнать не только внѣшнюю исторію живописи въ развитіи технической части искусства, но внутреннюю его исторію и его существенный ходъ, съ различіемъ школъ, сюжетовъ, ихъ понятія и способа выполненія. Только такимъ обозрѣніемъ можно составить себѣ идею о началѣ искусства, сперва скованную неустойчивымъ типомъ преданія, потомъ одушевляющуюся изслѣдованіями выраженія и личнаго характера, освобождающуюся отъ неподвижности и недѣятельности фигуръ; слѣдовать ея ходу въ драматическомъ дѣйствіи, въ искусствѣ группированія фигуръ и въ волшебствѣ колорита; также схватить различія школъ, которыя занимаются тѣми же предметами оригинальнымъ образомъ, или отличаются различными своими понятіями. Историческое развитіе живописи очень важно, не только для обыкновеннаго изученія живописи, но и для испытанія и ученаго изложенія. Показанные мною сюжеты, способъ выполненія и употребленія матеріаловъ, существенные характеры понятія, все получаетъ здѣсь живое бытіе въ постепенности, сообразной съ натурою вещей и интересномъ разнообразіи. И такъ, я долженъ бросить взглядъ на это развитіе и показать главные его пункты.

Вообще постепенный ходъ былъ таковъ: въ началѣ— религіозные сюжеты въ какой то технической формѣ, въ простомъ архитектурномъ расположеніи съ ея красками. Далѣе, истина, недѣлимость, живая красота лицъ, глубина чувствованія, прелесть и волшебство колорита входятъ болѣе и болѣе въ религіозныя положенія, до той степени, что искусство, прилагаясь къ свѣтскимъ требованіямъ, овладѣваетъ природою ежедневныхъ сценъ человѣческой жизни и важныхъ событій національной исторіи или прошедшей или современной; исполняетъ портреты или занимается другими предметами, низходитъ до самыхъ мелкихъ точностей, съ такою же ревностію, съ какою сначала занималась религіозными предметами, — и въ этомъ кругѣ достигаетъ не только разительнаго совершенства въ искусствѣ живописи, но и въ самомъ живомъ понятіи, въ самомъ оригинальномъ образѣ выполненія можно слѣдовать этому ходу, рѣзко обозначившемуся въ развитіи живописи византійской, фламандской и нѣмецкой. Я постараюсь характеризовать ихъ въ немногихъ словахъ.

1. Что касается *византійской* живописи, у Грековъ сохранилась и своя привычка. Кромѣ отличной техники древнія модели не были безполезны для позы, платья и проч. но у этого искусства совершенно нѣтъ жизненности; оно слѣдуетъ преданію въ формѣ лицъ типической и неподвижной въ своихъ фигурахъ и выраженіе ихъ остается архитектурнымъ въ расположеніи. Напрасно стали бы вы въ немъ искать окружающей природы и пейзажа во глубинѣ картины. Модель получается посредствомъ свѣта и тѣней и сліянія ихъ. Перспектива и искусство группировать одушевленнымъ образомъ такъ же ничтожны, или развиты очень слабо; когда же останавливаются на единственномъ и тождественномъ типѣ, заранѣе утвержденномъ, то свобода артистическаго произведенія имѣетъ очень ограниченную карьеру.

Искусство живописи и трудъ артиста часто перерождались въ ремесло и потому были безъ жизни и вдохновенія; хотя и въ этихъ занятіяхъ и въ образцѣ древнихъ вазъ имѣли прекрасные образцы, которымъ артисты могли подражать въ позахъ, въ складкахъ платья и проч. Такой же типъ живописи покрылъ также искусствомъ и западъ и распространился главнымъ образомъ въ Италіи. Но здѣсь открылось рано, хотя въ слабыхъ началахъ, стремленіе не держаться больше фигуръ и опредѣленнаго способа представленія; старались, хотя грубыми опытами, достигать какого-то высшаго развитія. Напротивъ, какъ говоритъ Руморъ, Итальянцы, уже до эпохи своего оригинальнаго развитія въ искусствѣ, старались, вопреки Византійцамъ, о болѣе духовномъ понятіи христіанскихъ предметовъ.

Въ свободномъ развитіи *итальянской* живописи мы должны искать совершенно другаго характера и искусства. Кромѣ религіозныхъ предметовъ Вѣтхаго и Новаго завѣта, жизни мучениковъ и святыхъ, она заимствуетъ многіе свои сюжеты у греческой мифологіи, рѣдко впрочемъ у событій національной исторіи, или, исключая портретовъ, у дѣйствительной жизни; рѣдко также, и развѣ позже, у пейзажей натуры. Но въ понятіи объ артистическомъ выполненіи религіозныхъ предметовъ она прибавляетъ, главнымъ образомъ, свою дѣйствительность тѣлеснаго и духовнаго бытія. Основное начало этой жизненности есть, со стороны духа, натуральная ясность; со стороны тѣни гармоническая красота чувственной жизни, какъ прекрасная форма въ себѣ, показываетъ радость, дѣвство, натуральную грацію души, благородство воображенія и сердце исполненное любви. Если къ этимъ счастливымъ дарамъ природы присоединяется величіе и блескъ, сообщенные религіознымъ чувствованіемъ, духовнымъ лучемъ высокаго благочестія, божественною любовью, воодушевляющею ти-

шину слишкомъ натуральную въ этой области святости, тогда нашему взору предстанетъ оригинальная гармонія формы съ ея выраженіемъ, гармонія, живо напоминающая чистый идеалъ исскуства тамъ, гдѣ она достигаетъ совершенства въ этой области романтическаго и христіанскаго искусства. Безъ сомнѣнія, даже въ нѣдрѣ этой новой гармоніи должна господствовать глубина чувствованія. Но это внутеннее есть счастливое и чистое небо души, всегда открытое для ней, куда она легко и безъ препятствія можетъ удалиться изъ чувственнаго міра, возвратиться къ Богу, хотя бы поглощена была въ глубочайшую печаль умилостивленія за грѣхи и мысли о смерти. Въ самомъ дѣлѣ, страданіе сосредоточивается въ области души, воображенія и вѣры; но какъ вѣра нисходитъ до борьбы съ сильными страстями, варварствомъ, неистовымъ егоизмомъ и грѣхомъ, то должна бороться съ этими врагами святости, что бы получить побѣду.

Это есть какой-то переходъ, который остается идеальнымъ, печалію, съ восторженнымъ характеромъ, не оскорбляющею взора, печалію, совершенно невидимою, вполнѣ нравственною, происходящею во внутренности души и невыказывающею тѣлесныхъ мученій. Даже въ характерѣ тѣлесныхъ формъ и въ физіономіи она выказываетъ черты, означающія упорство, грубость, сопротивленіе, какъ всѣ общія натуры. Что заставляетъ предполагать необходимость отчаянной борьбы прежде, нежели эти фигуры сдѣлаются доступными религіозному чувствованію и благочестію. Такая ясность души и натуральное согласіе дя внѣшнихъ формъ съ внутреннимъ состояніемъ составляютъ предметъ истинно очаровательныхъ произведеній итальянской живописи. Онѣ объясняютъ неистощимое наслажденіе, доставляемое намъ. Въ инструментальной музыкѣ говорятъ иногда о тонѣ и пѣніи. И здѣсь такъ же чистая пѣснь души, тихая, проницающая

мелодія носится надъ всею картимою и ея формами. Если справедливо, что въ музыкѣ Итальянцевъ и въ переливахъ пѣнія, при голосахъ чистыхъ, безъ малѣйшаго диссонанса въ каждой части и въ каждомъ видѣ пѣнія и мелодіи, звучитъ довольство самаго голоса, то такое же внутреннее довольство души, поглощенной любовію, составляетъ господствующій тонъ и въ живописи. У великихъ итальянскихъ поэтовъ находимъ туже изысканную глубокую чувствительность, туже ясность, туже свободу. Уже умное повтореніе рифмъ въ терцетахъ, канцонахъ, сонетахъ и стансахъ, этотъ гармоническій звукъ, не только удовлетворяющій потребности равенства въ простомъ повтореніи, но сохраняющій равенство до трехъ разъ, есть свободный аккордъ, который въ своемъ быстромъ теченіи развертывается натурально для себя, для своего собственнаго наслажденія. Таже свобода открывается въ предметахъ высшаго разряда. Въ сонетахъ Петрарки, въ его секстинахъ, канцонахъ истинную цѣль составляетъ не обладаніе предметомъ, къ которому стремится желаніе сердца, не одна мысль, не одно чувствованіе, не направленіе серьезное къ предмету, о которомъ говорится и не открывается потребности обладанія, но выраженіе есть само наслажденіе; это значитъ наслаждаться собою, любовію, которая ищетъ своего счастія въ своей печали, жалобахъ, описаніяхъ, воспоминаніяхъ и фантазіяхъ. Это есть желаніе, которое удовлетворяется какъ желаніе и которое въ одной картинѣ, въ мысли любимаго предмета обладаетъ душою, предметомъ желаемаго своего соединенія. Данте также идя съ Виргиліемъ сквозь адъ или чистилище видитъ ужаснѣйшія казни, тревожится, часто проливаетъ слезы, однако продолжаетъ свой путь, спокойный и утѣшенный, безъ вопля, безъ стѣсненія, безъ отвращенія и горести. Этого не должно быть. Еще болѣе, его осужденные въ аду наслаждаются по крайней мѣрѣ

спокойствіемъ вѣчности; я вѣченъ! написано на дверяхъ ада. Они суть то, что суть—безъ сожалѣнія. Они не говорятъ о своихъ мученіяхъ. Мученія трогаютъ насъ, а ихъ почти не трогаютъ, потому что продолжаются вѣчно. Они заняты только своими мыслями и своими дѣйствіями, тверды, постоянны въ тѣхъ же интересахъ, не жалуются и ничего не желаютъ.

Понявши эту черту независимости и свободы души, счастливой въ любви, понимаешь и характеръ великихъ итальянскихъ живописцевъ. Въ этой свободѣ они трактуютъ о частностяхъ выраженія и положенія. На крыльяхъ внутренняго мира дано имъ возноситься выше дѣйствительной красоты формы и краски. Въ опредѣленномъ представленіи дѣйствительности и характера, когда они остаются совершенно на землѣ, они, кажется, часто даютъ только портреты; лица, созидаемыя ими, совершенно изъ другаго міра, изъ міра освѣщаемаго другимъ солнцемъ, гдѣ царствуетъ другая весна. Это — розы, цвѣтущія какъ бы на небѣ. Такимъ образомъ, въ самой красотѣ они занимаются не только красотою формы, гармоніи души съ тѣломъ, развитой во всѣхъ чувственныхъ пропорціяхъ, но еще любовію и внутреннею гармоніею въ каждомъ отпечаткѣ, знакѣ, или недѣлимомъ проявленіи характера. Это бабочка Психеи, которая въ лучезарноиъ блескѣ своего неба летаетъ вокругъ цвѣтовъ, только еще распускающихся. Только посредствомъ этой богатой, свободной, совершенной красоты они изъ всѣхъ новѣйшихъ сдѣлались способными представлять древній идеалъ.

Но такая высокая степень совершенства дана была итальянской живописи не натурою; живопись сама должна была идти длиннымъ путемъ и достигать совершенства. Однако, чистое и невинное благочестіе, грандіозное чувство понятія въ его совокупности, начальная красота формы, глубина чувствованія уже обыкновенно

встрѣчаются самымъ разительнымъ образомъ даже у древнихъ итальянскахъ артистовъ, не смотря на все несовершенство техническаго выполненія. Въ прошедшемъ вѣкѣ не совсѣмъ хорошо цѣнили этихъ древнихъ артистовъ; ихъ устраняли сухо и грубо, какъ не имѣющихъ ловкости. Въ послѣднее время ихъ опять извлекли изъ забвенія; ученые и художники удивлялись и подражали имъ съ чрезмѣрнымъ пристрастіемъ; а стремленіе живописи отвергнуть дальнѣйшіе успѣхи въ понятіи и образѣ представленія, должно было оттолкнуть ихъ въ противоположную сторону.

Чтобы точнѣе опредѣлить главные моменты историческаго развитія итальянской живописи до высшаго ея совершенства, я представлю слѣдующіе пункты, достаточные для характеристики существенныхъ сторонъ живописи и различныхъ способовъ ея выраженія.

1. По грубости первыхъ временъ Итальянцы мало по малу оставили механическій стиль, принесенный Византійцами и искусство принимало новое направленіе; только не великъ былъ кругъ представляемыхъ предметовъ. Достоинство неподвижное, религіозная торжественность и возвышенность остались главнымъ характеромъ. Между тѣмъ уже *Дукчіо* изъ Сіены и *Чимабуе* изъ Флоренціи, по замѣчанію Румора, хорошаго знатока этихъ старыхъ временъ, старались собирать рѣдкіе остатки древняго искусства живописи, основаннаго на перспективѣ и знаніи анатоміи. Эти остатки сохранились въ механическомъ подражаніи древнимъ произведеніямъ христіанскаго искусства, особенно живописи Грековъ. Артисты старались омолодить ихъ, сколько возможно, оригинальнымъ духомъ. Они понимали важность подобной живописи, но смягчали сухость этихъ костистыхъ формъ, когда сравнивали такія, почти геометрическія черты, съ чертами живой натуры. О чемъ можемъ мы по крайней мѣрѣ догадываться и что можемъ допустить

разсматривая ихъ произведенія. Таковы первыя усилія искусства, понятаго выше типа преданія, неподвижнаго и мертваго, чтобы приблизиться къ личной жизни и выраженію.

2. Далѣе, итальянская живопись, освободившись отъ своихъ греческихъ образцовъ, вошла дѣйствительно въ путь человѣческой и живой недѣлимости, въ отношеніи цѣлаго понятія и выполненія, и въ тоже время научилась приводить характеры и человѣческія формы въ тѣлесную гармонію съ религіозными идеями, которыя они должны выражать.

Здѣсь должно упомянуть о важномъ вліяніи *Джіотто* и его учениковъ. Онъ не только измѣнилъ способъ приготовленія красокъ, употребляемый доселѣ, но способъ понимать и вести представленіе. Новые Греки вѣроятно употребляли воскъ, какъ показала химія, — или какъ средство связывать краски или какъ лакъ, что давало желтоватый и темный цвѣтъ, необъясняемыя вполнѣ свѣтомъ отъ лампъ. Джіотто совершенно откинулъ это средство, но началъ стирать краски на прозрачномъ молокѣ молодыхъ растеній фиговыхъ деревъ, не зрѣлыхъ, съ другими, менѣе маслянистыми, которыя употребляли итальянскіе живописцы первыхъ временъ среднихъ вѣковъ, можетъ быть даже не освободившись еще отъ рабскаго подражанія Византійцамъ. Такія вяжущія средства не потемняли красокъ, оставляя ихъ свѣтлыми и чистыми. Однако еще важнѣе для итальянской живописи была перемѣна, произведенная Джіотто, касательно выбора предметовъ и способа представленія. Уже Гиберти разсказываетъ, что Джіотто оставилъ грубую манеру Грековъ и, невыступая изъ размѣра, ввелъ натуральность и грацію. Боккачіо также говоритъ, что нѣтъ произведенія въ природѣ, которому Джіотто не съумѣлъ бы подражать до обольщенія. Онъ первый остановилъ свое вниманіе на предметахъ натуры и дѣй-

ствительнаго міра, сравнивалъ лица и чувства души и рѣшился представлять ихъ съ такою жизнію, какая двигалась вокругъ него. Къ этому направленію присоединилось еще благопріятное обстоятельство; не только нравы были свободнѣе и жизнь веселѣе, но въ церкви ввели почтеніе многимъ новымъ святымъ, которые были ближе къ эпохѣ самаго живописца. Джіотто, живя въ современномъ, выбралъ ихъ въ частности предметами своего искусства. Такъ что въ представленіяхъ надобно было стараться достигать натуральнаго во внѣшности лицъ—выраженія характеровъ, дѣйствій, страстей, положеній позы и движеній. Но при этомъ новомъ направленіи потерялась серьезно грандіозная святость, составлявшая основной характеръ прошедшей эпохи. Въ живописи вводилось и развивалось свѣтское. По духу времени Джіотто допустилъ шуточное рядомъ съ поэтическимъ. Руморъ говоритъ справедливо: «при такихъ обстоятельствахъ я не понимаю людей, старавшихся представлять направленіе и стиль Джіотто самымъ возвышеннымъ въ новѣйшемъ искусствѣ». Этотъ глубокомысленный ученый оказалъ большую услугу доставленіемъ истинной точки зрѣнія для оцѣнки Джіотто, который, по его мнѣнію, стоитъ довольно низко, даже въ стремленіи приводить все къ человѣческой и натуральной формѣ. Тогда живопись усовершилась въ смыслѣ этого побужденія, даннаго Джіотто. Духовныя представленія на время оставлены. Кругъ понятій распространялся съ одной стороны тѣмъ, что руки всѣхъ заняты были различными явленіями новыхъ святыхъ, прежнею ихъ мірскою жизнію, вступленіемъ въ жизнь благочестивую, пустынническую, чудесами при жизни и частнымъ образомъ по смерти; сцены, сообразныя съ внѣшними условіями искусства, гдѣ живопись движеній на лицѣ святыхъ преобладала надъ знаками чудеснаго неподвижнаго могущества. Однако, событія жизни и страданія

I. Христа также изображались по прежнему. Въ частности, рожденіе и воспитаніе Спасителя, Пресвятая Дѣва съ Іисусомъ сдѣлались любимыми предметами и представлялись съ истинною живостію семейныхъ положеній, съ нѣжными чувствами, глубиною человѣческаго сердца, раждающимися изъ этихъ отношеній. Съ другой стороны, въ предметахъ, взятыхъ изъ страданій Христовыхъ, вмѣсто высокаго печали и торжества открывалось болѣе патетическое, натуральный рядъ его мистическихъ восторговъ, въ которыхъ хотѣли раздѣлить земныя страданія Спасителя, и которымъ св. Францискъ доставилъ своимъ примѣромъ и ученіемъ энергію дотолѣ неизвѣстную.

Второй дальнѣйшій успѣхъ совершился въ половинѣ XV вѣка, и здѣсь должно привести въ частности *Мазаччіо* и *Фіезоле*. Существенно необходимое для того, чтобы религіозный фонъ болѣе и болѣе тождествовался съ живыми формами человѣческаго тѣла и одушевленнымъ выраженіемъ его очерковъ, было введено теперь, по словамъ Румора, именно: большее округленіе во всѣхъ формахъ; а съ другой стороны, большее искусство въ раздѣленіи и упорядоченіи частей въ различныхъ постепенностяхъ чувственной красоты и выраженій человѣческаго лица. Мазаччіо и Анжеликъ Фіезоле взяли на себя рѣшеніе этой проблеммы, можетъ быть превышавшей, въ эту эпоху, силы одного артиста. Мазаччіо началъ посредствомъ свѣтлотѣни отдѣлять и приводить въ порядокъ фигуры; Анжеликъ, напротивъ, устроивалъ внутреннюю гармонію, натуральное означеніе очерковъ лицъ; онъ въ первый разъ открылъ эту мину для живописи. Мазаччіо не такъ ясно стремился къ граціи, но обладалъ понятіемъ болѣе грандіознымъ, стремился къ большей энергіи, къ потребностямъ большаго единства. Фіезоле отличается пламенною и религіозною любовью, далекою отъ всякаго земнаго чувство-

ванія, возвышенностію души. Вазари говоритъ, что онъ никогда не рисовалъ безъ горячей молитвы, никогда не представлялъ страданій Спасителя не проливши обильныхъ слезъ. Такъ, съ одной стороны, успѣхъ живописи составляла, главнымъ образомъ, только высшая степень жизненности и натуральности. Съ другой, глубина религіознаго чувствованія, наивное сосредоченіе чувствованія, въ вѣрѣ не изчезли. Къ нимъ присоединились еще свобода, ловкость натуральная, истина и красота въ композиціи позъ, одѣянія, краски. Если въ послѣдствіи умѣли достигать высшаго и совершеннѣйшаго выраженія души, то эту эпоху никогда не превосходили въ чистотѣ и невинности религіознаго чувствованія. Конечно, многія картины этого времени могутъ еще не нравиться по отношенію красокъ, группировкѣ фигуръ, по рисунку, такъ какъ формы жизненности, употребленныя ими въ представленіи самаго религіознаго глубокаго чувствованія, кажется еще не совсѣмъ приличны для этого представленія. Однако, что касается духовнаго смысла, породившаго эти художественныя произведенія, то нельзя не признать въ нихъ наивной чистоты, вѣрности съ глубиною, наивно религіознаго чувствованія, искренности, вѣры, постоянства, любви даже въ мученіяхъ печали, а часто граціи, невинности и святости; такъ что слѣдующія эпохи, хотя и ушли далеко другими сторонами артистическаго совершенства, но уступаютъ этой эпохѣ оригинальными преимуществами, которыя, будучи потеряны разъ, уже не возвращаются.

Третій пунктъ составляетъ новый прогрессъ и состоитъ въ большемъ распространеніи, данномъ предметамъ, которое новый духъ ввелъ въ представленіе. Видѣли мы какъ въ итальянской живописи священные предметы сблизились съ свѣтскими, потому что лица, почитаемыя святыми, жили близко къ вѣку живописцевъ. Искусство привлекло въ эту область поэтовъ всѣ пред-

меты дѣйствительнаго міра и настоящей жизни. Съ этой минуты, въ которой господствуетъ чистый мистицизмъ и благочестіе, которые имѣютъ единственною цѣлію выраженіе этого самаго религіознаго чувства, живопись стремится больше и больше соединить жизнь дѣйствительную, внѣшнюю, мірскую съ религіозными предметами. Здѣсь вошли въ артистическое понятіе и представленія, и заняли тамъ важное мѣсто игривая и энергическая личность граждапъ средняго вѣка, съ ихъ подвижною жизнію, отвагою и ихъ патріотизмомъ; благополучіе, доставляемое выгодами и наслажденіями, счастіе, которое вкушаетъ человѣкъ каждую минуту исполняя требованія добродѣтели, и веселость, ихъ спутница, гармонія внутренняя и внѣшняя съ дѣйствительнымъ міромъ. Такъ родилось живое пристрастіе къ пейзажамъ, составляющимъ фонъ картины, къ городскимъ видамъ, обстановкамъ церквей и дворцовъ; также явились настоящіе портреты знаменитыхъ ученыхъ мужей, друзей политическихъ лицъ, артистовъ и всѣхъ, пріобрѣтшихъ расположеніе современниковъ своимъ умомъ, любезными нравами. Черты домашней и гражданской жизни употребляются съ большею или меньшею свободою и приличіемъ; и хотя религіозная идея остается главнымъ характеромъ, но представленіемъ благочестія не отдѣльно, а въ связи съ тѣмъ, что есть превосходнаго въ общей жизни и въ дѣйствительномъ мірѣ. Безъ сомнѣнія, это стремленіе ослабляетъ выраженіе религіозной сосредоточенности и внутренней горячности, но искусство имѣло нужду въ этомъ мірскомъ елементѣ для того, чтобы достичь высшаго своего развитія.

3. Изъ этого сліянія дѣйствительной жизни во всемъ ея богатствѣ съ тѣмъ, что религіозное чувство заключаетъ въ себѣ самаго внутренняго и самаго глубокаго, раждается новая и весьма интересная задача, которую вполнѣ разрѣшили только великіе артисты XVI вѣка.

Требовалось привесть въ гармонію мистическую глубину, серьезность и возвышенность религіознаго чувства съ чувствомъ внѣшней жизни и свободною дѣятельностію характеровъ и лицъ; сдѣлать въ тоже время, чтобы тѣлесная форма въ своей позѣ, движеніяхъ, въ краскѣ не была простымъ скелетомъ, а исполнилась воодушевленія и жизненности, и, благодаря совершенному выраженію всѣхъ частей, имѣла бы красоту и физическую и нравственную.

Изъ артистовъ, шедшихъ къ этой цѣли, въ частности должно назвать *Леонардо-Винчи*. Въ самомъ дѣлѣ, строгимъ сужденіемъ и тонкимъ смысломъ онъ глубже всякаго другаго понялъ секретъ формъ человѣческаго тѣла и душу ихъ выраженія; также съ глубокимъ искусствомъ въ техникѣ онъ пріобрѣлъ большую вѣрность въ приспособленіи средствъ, находившихся у него подъ рукою. Кромѣ того, онъ умѣлъ сохранить въ понятіи своихъ религіозныхъ сюжетовъ серьезное, исполненное важности. Лица его, представляя явленія дѣйствительности совершенно живой и человѣческой, выраженія кроткой, улыбающейся юности въ ихъ физіономіи и движеніяхъ, обрисованныхъ съ граціею, не имѣютъ недостатка въ возвышенности, которой внутренность почти на пути къ достоинству и истиннѣ религіи.

Но такого чистаго совершенства въ этой сферѣ достигъ *Рафаель*. Руморъ въ частности предоставляетъ умбрійской школѣ, съ средины XV столѣтія, натуральную грацію, которой открываются всѣ сердца и которая заимствуетъ эту прелесть у глубины и нѣжности чувства какъ у удивительнаго искусства, съ какимъ эти живописцы умѣютъ сливать воспоминанія съ полупрозрачными направленіями древняго христіанскаго искусства, съ самыми пріятными картинами того времени, въ которомъ они жили. Въ этомъ отношеніи они превзошли современниковъ: Тосканцевъ, Ломбардовъ или Венеціанъ.

Это выраженіе незапятнанной чистоты, совершенное увлеченіе нѣжнымъ чувствомъ кроткой меланхоліи и мистическаго восхищенія умѣлъ также присвоить себѣ и учитель Рафаеля, *Петръ Перуджино*, сочетать истину съ жизненностію внѣшнихъ формъ, такъ же проникнуть въ мелочи дѣйствительной жизни и въ ту часть искусства, которая была главнымъ образомъ усовершена Флорентинцами. Теперь Рафаель переходитъ отъ Перуджино, вкусомъ и стилемъ котораго онъ, казалось, увлекался въ твореніяхъ своей молодости, къ совершенному выполненію условія, показаннаго выше. У него дѣйствительно соединяются: самое высокое чувство духа церкви, въ задачахъ религіозназо искусства и совершенное знаніе натуральной внѣшности, въ полной жизненности его красокъ и формъ съ такимъ же смысломъ, какъ и въ древней красотѣ. Это удивленіе къ идеальной красотѣ до него не простиралось далѣе подражанія и приложенія формъ, такъ отлично осуществленныхъ древними. Онъ ограничился тѣмъ, что вообще схватилъ начало этой свободной красоты, которая тогда проникалась у него недѣлимою жизненностью, свойственною живописи, одушевлялась болѣе живымъ и болѣе глубокимъ выраженіемъ, озарялась открыто, съ самымъ яснымъ блескомъ и показывала истину представленія, неизвѣстную дотолѣ Итальянцамъ. Умѣньемъ гармонически сочетать всѣ эти елементы онъ достигъ высшаго пункта въ искусствѣ. Но въ волшебствѣ свѣтлотѣни, въ прелести и граціи, полной души и чувствованія формъ и движеній, въ искусствѣ группировать фигуры превосходилъ его *Корреджіо;* а *Тиціанъ*—натуральнымъ богатствомъ и жизненностію, лучезарною кротостью, теплотою, силою колорита. Нѣтъ ничего любезнѣе наивности Корреджіо, грація котораго, превышающая натуральную грацію, религіозна и духовна. Нѣтъ ничего пріятнѣе улыбающейся красоты, которая не имѣетъ сознанія о себѣ.

При совершенствѣ этихъ великихъ артистовъ искусство живописи поднялось на такую высоту, которой какой нибудь народъ можетъ достигать только въ теченіи своего историческаго развитія.

III. Что касается германской живописи, мы можемъ соединить школы: такъ называемую *нѣмецкую* и *голландскую*.

Нѣмецкіе и фламандскіе живописцы, отличаются отъ итальянскихъ тѣмъ, что ни тѣ ни другіе не хотятъ, или не могутъ достичь тѣхъ идеальныхъ, свободныхъ формъ, того образа выраженія, которыхъ собственный характеръ состоитъ въ возвышеніи духовной преобразованной красоты. Вмѣсто того они поступаютъ такъ, что сперва выраженіе показываетъ глубину чувствованія и внутренняго сосредоточенія души, потомъ прибавляютъ къ этой таинственности болѣе развитыя частности индивидуальнаго характера, который тогда, вмѣсто того, чтобъ открывать душу единственно поглощенную интересами, вѣрою и спасеніемъ, показываютъ какимъ образомъ лица занимаются предметами міра сего, предаются попеченіямъ земной жизни и цѣною усилій, требуемыхъ этимъ трудомъ, пріобрѣтаютъ человѣческія добродѣтели: вѣрность, постоянство, правоту, рыцарскую храбрость и гражданское мужество.

Въ этомъ духѣ, который представляетъ нѣчто болѣе сосредоточеннаго и болѣе тѣснаго, мы находимъ въ то же время, особенно у Нѣмцевъ, въ противоположность съ формами и характерами Итальянцевъ, натурально чистыми, болѣе выраженія, упорства, свойственнаго меланхолическимъ натурамъ. Они съ енергіей заносчивой гордости или низкой напыщенности, идутъ, вопреки даже божественному уставу, или принуждены поступать съ собою насильственно, чтобы исторгнуться изъ тѣсныхъ границъ своего ума и своей грубости, вмѣсто того, чтобы усмирять себя примиреніемъ и религіей.

Такъ, что глубокія раны, которыя опи себѣ наносятъ въ сердце, считаютъ какъ бы выраженіемъ собственнаго своего благополучія.

Чтобы открыть по этому случаю собственныя мысли, для меня довольно будетъ замѣтить нѣкоторые важные пункты, которые служащіе къ отличенію древней голландской школы артистовъ въ верхней Германіи отъ позднѣйшихъ Голландцевъ XVII вѣка.

Изъ древнихъ фламандскихъ живописцевъ возвышаются передъ другими, въ началѣ XV вѣка, братья Ванъ Ейкъ, Губертъ, Іоаннъ. Въ наше время начали признавать достоинства этихъ великихъ людей. Извѣстно, что ихъ почитали изобрѣтателями масляной живописи; ихъ по крайней мѣрѣ называли первыми улучшителями ея. Не смотря на ихъ великіе успѣхи въ искусствѣ, теперь можно полагать, что постепенность прежнихъ успѣховъ обозначила ихъ развитіе отъ самаго начала. Но ни одинъ историческій памятникъ не показываетъ намъ этого постепеннаго развитія. Для насъ, начало и совершенство, даже до сего времени однозначущи. Въ самомъ дѣлѣ, писать съ большимъ совершенствомъ нежели какъ писали эти два брата, невозможно. Не только произведенія, оставшіяся отъ нихъ, въ которыхъ типъ преданія былъ оставленъ и остался далеко назади, показываютъ ихъ превосходство въ рисовкѣ, въ позахъ, въ искусствѣ группировать фигуры, характеризовать ихъ внутренно и внѣшно въ ихъ теплотѣ, блескѣ, утонченности, грандіозности, въ окончательности композиціи; но въ нихъ раскрывается еще все богатство живописи, въ отношеніи окружающей природы, архитектурныхъ придаточныхъ, фона, картины и горизонта, великолѣпія и роскоши матерій, платья, вооруженій, прически и украшеній и проч. и все это представлено съ такою понятливостію пособій и еффектовъ живописи, съ такою силою, что слѣдующіе вѣка, по крайней мѣрѣ

въ силѣ и истинѣ, не могутъ представить уже ничего болѣе совершеннаго. Между тѣмъ, если такія отличныя произведенія поставить рядомъ съ произведеніями итальянской живописи, то эти для насъ будутъ имѣть болѣе прелести; потому что Итальянцы, болѣе вдохновленные глубокимъ религіознымъ чувствомъ, одерживаютъ верхъ свободою ума и прелестію воображенія. Конечно, Фламандскія фигуры нравятся намъ своею невинностію, своимъ чистосердечіемъ и благочестіемъ, даже вообще превосходятъ Итальянцевъ глубиною религіознаго чувствованія, но фламандскіе артисты не могли возвыситься до подобной красоты въ формѣ и свободѣ души; въ особенности имъ не удавалось изображеніе младенца Іисуса. Что касается до характеровъ мужчинъ и женщинъ, даже въ кругѣ религіознаго выраженія, они показываютъ и качества мірской жизни, освященныя глубокою вѣрою, между тѣмъ, внѣ этого благочестія, или лучше сказать ниже его, кажутся скорѣе незначительными и нѣкоторымъ образомъ неспособными быть свободными въ себѣ, исполненными воображенія и разумѣнія.

Вторая сторона, заслуживающая вниманія, есть манера переходить отъ тихаго благочестія, погруженнаго въ почтеніе священныхъ предметовъ къ представленію мучениковъ вообще и къ ничтожности всего вещественнаго. Здѣсь въ частности отличаются артисты верхней Германіи, выказывая въ жизни и смерти І. Христа, въ сценахъ страданія, жестокость палачей и солдатъ, грубое ихъ ругательство, варварство и ненависть противъ Спасителя, которыя характеризуютъ людей съ большею энергіей въ ненавистныхъ и безобразныхъ чертахъ, выказывающихъ развращеніе сердца. Тихій, прекрасный эффектъ, производимый благочестіемъ, здѣсь уничтожается въ тревогѣ, налагаемой такими положеніями. Тогда переходятъ къ ужаснымъ жестамъ варварства, къ выраженію

изступленія страстей. При множествѣ фигуръ, которыя толпятся и смѣшиваются, при господствующей грубости характера такія картины не имѣютъ впрочемъ внутренней гармоніи, какъ въ композиціи такъ и въ колоритѣ. Равнымъ образомъ, въ частности, когда началъ выраждаться вкусъ къ древней нѣмецкой живописи, недостатокъ техническихъ свѣдѣній породилъ много ошибокъ въ эпохѣ, къ которой принадлежатъ эти произведенія; на нихъ смотрѣли какъ на болѣе древнія, нежели совершеннѣйшія картины Ванъ-Ейка, между тѣмъ, какъ многія изъ нихъ были гораздо позднѣе. Но артисты верхней Германіи не остановились только на этихъ представленіяхъ; они занимались также различными религіозными сюжетами и умѣли, даже въ положеніяхъ исторіи страданія, какъ напр. Альбрехтъ Дюреръ, вырваться побѣдоносно изъ преувеличеній и простой грубости и доставить такимъ предметамъ, при всемъ нравственномъ благородствѣ, внѣшнюю легкость и свободу.

Послѣдній характеръ, представляемый нѣмецкимъ искусствомъ и голландскимъ, есть полное поглощеніе въ жизнь свѣтскую, ежедневную и обыкновенное ея слѣдствіе, постепенное принятіе самыхъ различныхъ видовъ представленія, которые по отношенію основанія и выполненія, отдѣляются другъ отъ друга и развиваются отдѣльно. Уже въ ходѣ итальянской живописи замѣтенъ переходъ частой возвышенности религіозной жизни къ тому способу представленія, въ которомъ свѣтское занимаетъ мѣсто болѣе важное но оно, какъ у Рафаеля, проникнуто религіознымъ вдохновеніемъ, и однако сдержано, умѣрено древнею красотою. Что касается позднѣйшаго развитія, оно состоитъ не столько въ переходѣ къ представленію предметовъ всякаго рода, съ колоритомъ, вмѣсто руководителя, сколько въ поверхностномъ процессѣ или эклектическомъ подражаніи всѣмъ формамъ и всѣмъ стилямъ. Напротивъ, искусство германское и

фламандское прошло самымъ формальнымъ и самымъ разительнымъ образомъ весь кругъ предметовъ представленія и всѣ способы обращенія съ ними, отъ образа церковныхъ преданій, отдѣльныхъ фигуръ и простыхъ бюстовъ и позднѣе отъ представленій, полныхъ выраженія благочестія и религіознаго вдохновенія, даже до движенія и обширности большихъ сценъ и великихъ композицій, гдѣ свободный характеръ, одушевленіе лицъ возвышены еще внѣшнимъ блескомъ экипажей и многочисленной свиты, случайнымъ присутствіемъ народа, уборкою платья, богатствомъ вазъ и портретовъ, разрисованныхъ архитектурныхъ зданій и окружающихъ пейзажей, видовъ церквей, улицъ, городовъ, рѣкъ, лѣсовъ, горъ; все приведено въ единство и поддержано религіозною идеей, составляющей основаніе картины. Но этотъ центръ представленій мало по малу изглаживается въ послѣдствіи такъ, что кругъ предметовъ, представлявшихъ доселѣ единство, разрывается и потъму частности, въ своей видовой недѣлимости, съ своими перемѣнами и подвижными случайностями служатъ самымъ разнообразнымъ видомъ понятія и картиннаго выполненія.

Чтобы вполнѣ оцѣнить, какъ мы показывали, достоинство этого послѣдняго развитія искусства, мы должны представить еще разъ національное состояніе, въ которомъ оно получило свое начало. Въ этомъ отношеніи мы должны уже выйдти изъ церкви, оставить понятія и представленія религіознаго благочестія и обратиться къ зрѣлищу мірской радости, возбуждаемой частными предметами и явленіями природы, или къ мирнымъ сценамъ домашней жизни съ ея частными наслажденіями, ея добродушіемъ, съ внутренними отношеніями; равно какъ къ національнымъ торжествамъ, праздникамъ, сельскимъ пляскамъ, шуточнымъ забавамъ. Реформація проникла въ Голландію. Голландцы сдѣлались протестан-

тами; они побѣдили деспотизмъ западнаго духовенства и Испаніи. Здѣсь, въ политическомъ отношеніи мы не находимъ ни дворянства, надмѣннаго своими привиллегіями, выгоняющаго своихъ князей или притѣснителей и предписывающаго имъ законы, ни народа земледѣльческаго, утѣсненыхъ крестьянъ, сбрасывающихъ съ себя иго рабства, подобно Швейцарцамъ. Это цѣлый народъ, наибольшая часть котораго, отважная на землѣ, геройская на морѣ состояла изъ городскихъ жителей, промышленныхъ и частныхъ гражданъ, которые, довольны будучи своими трудами, не имѣли дальнѣйшихъ претензій; а когда требовалось защищать свободу и свои права, пріобрѣтенныя законно, и частныя привиллегіи своихъ провинцій, городовъ корпорацій, то они всѣ поднимались съ твердымъ упованіемъ на Бога, съ увѣренностію на свое мужество и свою смѣтливость, безъ страха, противъ чудовищныхъ притязаній исполинскаго владычества надъ цѣлою половиною земнаго шара; отваживались на всѣ опасности, проливали свою кровь и такою законною отвагою и постоянствомъ пріобрѣли независимость и въ церкви своей и въ политикѣ. Конечно, если бы мы имѣли какое нибудь слово въ нашемъ языкѣ для выраженія прекрасной и оригинальной стороны человѣческаго сердца, то всего лучше было бы примѣнить его къ этой гражданской добродѣтели, вѣрной, истинной, самосознательной и, между прочимъ, безъ гордости, безъ меланхолическаго энтузіазма, безъ мечтательности, безъ ханжества, представляющей вмѣстѣ всѣ практическія качества, въ отношеніяхъ жизни общественной, безъ хвастовства, хотя счастливой въ своемъ богатствѣ, притомъ изящной и опрятной въ своихъ жилищахъ и во всемъ ее окружающемъ; которая среди неусыпныхъ трудовъ и общаго выполненія всѣхъ обязанностей умѣла, не смотря на независимость и постоянно возрастающую свободу, остаться вѣрною древ-

нимъ нравамъ и сохранить непрекосновенною честность своихъ предковъ.

Это населенiе умное, одаренное счастливыми талантами, пристрастными къ искусствамъ, хотѣло теперь во второй разъ посредствомъ живописи наслаждаться картиною своей жизни и славной и почтенной, довольной и великой; желало произвесть на своихъ картинахъ всевозможныя положенiя: опрятность своихъ городовъ, домовъ, мебели, свое домашнее спокойствiе, свое богатство, скромныя одежды своихъ женъ и дѣтей, блескъ своихъ публичныхъ праздниковъ, храбрость моряковъ, славу своей торговли и своихъ кораблей, странствовавшихъ по всѣмъ направленiямъ океана.

Голландскiе артисты прилагаютъ къ представленiю натуральныхъ предметовъ именно этотъ смыслъ дѣйствительной жизни, въ томъ, что она имѣетъ и почетнаго и радостнаго. Потому, во всѣхъ произведенiяхъ кисти ихъ, съ легкостiю и вѣрностiю понятiя, съ пристрастiемъ къ тому, что кажется не важно и временно, съ наивностiю, дающею такую свѣжесть ихъ картинамъ, съ серьезностiю, съ которою они углубляются въ самые мелкiе и самые ограниченные предметы они соединяютъ важную свободу артистической композицiи, особенную тонкость смысла въ придаточныхъ и полную заботливость о выполненiи. Это еще не все. Съ одной стороны, въ сраженiяхъ и эпизодахъ военной жизни, въ сценахъ трактирной жизни, въ представленiяхъ домашней жизни, въ портретахъ и пейзажахъ, въ предметахъ натуры, животныхъ, цвѣтовъ и проч. эта живопись развила все волшебство и очарованiе красокъ, свѣта, колорита воообще. Съ другой стороны, простерла искуство схватывать характеристическую сторону вещей и дѣлать ее самою наглядною и самою живою даже до степени истины и совершенства, выше которыхъ ничего не можетъ быть. И если она кажет-

ся незначительною и случайною до деревенщины, до грубости и низкой натуры, то эти сцены являются столь проникнутыми радостію и наивною веселостью, что онѣ не кажутся обыкновенными, ни отвратительными, но представляютъ добродушную веселость, составляющую сюжетъ и истинное основаніе картины; слѣдовательно, у насъ передъ глазами нѣтъ никакого чувствованія вульгарнаго, никакой страсти, но одна только сельская жизнь, близкая къ природѣ въ своихъ не высокихъ условіяхъ, со всѣмъ, что она имѣетъ веселаго, лукаваго и комическаго. Въ этомъ самозабвеніи, въ этой беззаботности состоитъ идеальный моментъ. Воскресенье жизни уравниваетъ всѣхъ и удаляетъ всякую мысль о бѣдствіяхъ. Люди, такіе добродушные, веселящіеся отъ всего сердца, дѣйствительно не могутъ быть дурными и достойными презрѣнія; совсѣмъ не то бываетъ, когда мгновенно проглянетъ злоба въ какомъ нибудь характерѣ, какъ главная черта. У Голландцевъ комическое изглаживаетъ все дурное въ положеніи, и во то же время видно, что характеры могутъ быть еще чѣмъ-то, нежели чѣмъ являются мгновенно предъ нашими глазами. Эта игривость, это комическое составляютъ неоцѣненное достоинство такихъ картинъ; въ нынѣшней живописи напротивъ, если также хотятъ представить что нибудь насмѣшливое, рѣзкое, то почти всегда представляютъ что нибудь самое пошлое, дурное, безнравственное, безъ примиряющаго комизма. Напримѣръ, какая нибудь злая женщина, ругаетъ своего нѣжнаго мужа въ кабакѣ, со всею отвратительною злостію. Что же вы тутъ видите? Ничего, кромѣ мужчины въ безпорядкѣ и его жены, Мегеры.

Если мы хотимъ взглянуть на голландскихъ артистовъ съ этой стороны, то не должны полагать, что живопись должна удерживаться отъ подобныхъ сюжетовъ и представлять только мифы языческія и басни, Мадоннъ, рас-

пятія, мучениковъ и проч. Но представлять все, что принадлежитъ живописи т. е. изображеніе всего, что есть въ человѣческомъ характерѣ, того, что есть человѣкъ, взятый вообще или отдѣльно. Такое понятіе о нравственной натурѣ человѣка и внѣшнихъ его формахъ, или живыхъ проявленіяхъ, это простосердечное удовольствіе и артистическая свобода, свѣжесть и ясность воображенія, смѣлая увѣренность въ самомъ себѣ и въ выполненіи, составляютъ здѣсь поэтическій характеръ, встрѣчающійся у многихъ голландскихъ артистовъ этого класса. Въ ихъ произведеніяхъ можно учиться познавать человѣческую природу и людей. Теперь, напротивъ, намъ уже слишкомъ часто представляютъ портреты и историческія картины; но не смотря на все сходство съ людьми и дѣйствительными лицами, съ перваго взгляда замѣтишь, что артистъ не знаетъ ни человѣка, ни цвѣта человѣческаго тѣла, ни того, что также составляетъ формы, въ которыхъ человѣкъ является какъ человѣкъ.

КОНЕЦЪ ВТОРАГО ОТДѢЛЕНІЯ ПЕРВОЙ ЧАСТИ.

ОГЛАВЛЕНІЕ

ВТОРАГО ОТДѢЛЕНІЯ.

Стр.

Второе отдѣленіе 5
III. Недѣлимость лицъ идеальной скульптуры . . . 21
Третья глава. Различные виды представленія,-матеріалы скульптуры, ея историческое развитіе 38
I. Статуи, собственно такъ называемыя группы и рельефы —
II. Матеріалы скульптуры. 46
III. Историческое развитіе скульптуры. 54
Третье отдѣленіе. Романтическія искусства вообще. . 71
Первая глава. Живопись. Введеніе и раздѣленіе. . . 77
I. Общій характеръ живописи. 80
II. Частные характеры живописи. 100
I. Романтическое основаніе живописи. 101
II. Опредѣленные характеры матеріаловъ живописи. 131
III. Понятіе, композиція и характеристика артиста. . 149
IV. Историческое развитіе живописи. 174

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831

Kurs estetiki ili nauka izjaščnago Soč. Fr. Gegelja

Bd.: 1.

Moskva 1869

L.eleg.g. 588 p-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10575598-4